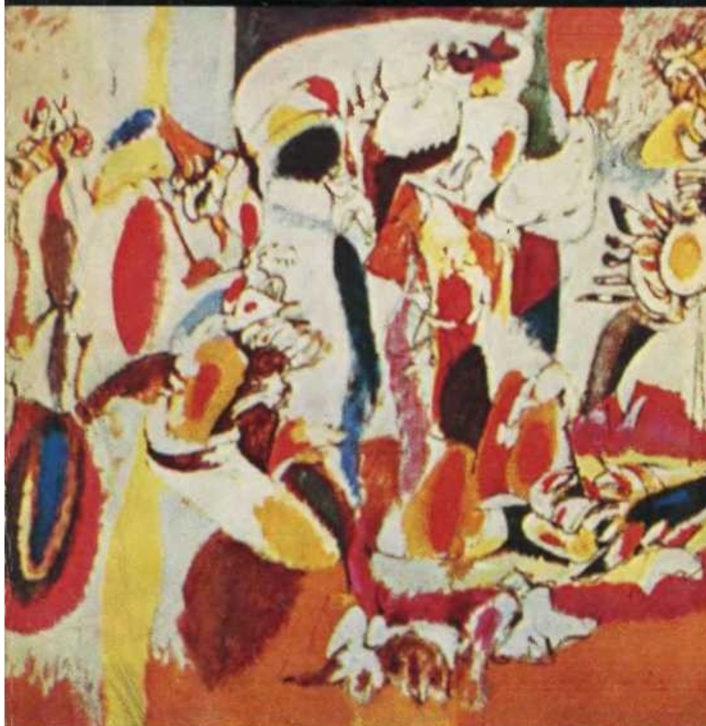
**Dan Grigorescu**

# arta americană



Editura Meridiane

# Arta americană

Biblioteca de artă

Arte şi civilizaţii

**Dan Grígorescu**

# arta americana

**EDITURA MERIDIANE**
**BUCUREŞTI, 1973**
**Pe coperta: ARSHILE GORKY,** ***The Liver***

***Is the Cock's Comb* 1944, Buffalo, Albright-Knox Art Gallery**

# I. ÎNAINTE DE ÎNCEPUTURI

Ca şi în cazul altor forme ale culturii americane, constituirea unei şcoli artistice naţionale, data de la care se poate menţiona, cu destule argumente, existenţa unor trăsături specifice în pictura şi în sculptura Statelor Unite sînt subiecte de controverse îndelungate. În istoria altor ţări, a celor din America Latină, de pildă, complexitatea problemei e pricinuită de împrejurarea că sinteza care a unit vechile tradiţii autohtone cu arta adusă de noii locuitori s-a produs foarte lent şi, de cele mai multe ori, momentul transformării într-o expresie diferită de aceea a direcţiilor implicate în acest proces nu corespunde cu acela al formării noilor naţiuni. Valoarea civilizaţiilor indiene dezvoltate pe teritoriul Statelor Unite de astăzi a fost descoperită relativ tîrziu şi, încă multă vreme după aceea, graniţa dintre artă şi

etnografie nu a fost stabilită cu precizie.

E adevărat că, totuşi, cultura indigenă (a cărei semnificaţie artistică nu poate fi comparată decît rareori cu aceea aztecă, maya sau incasă) nu a participat de loc la începuturile unei arte specifice nord-americane şi că integrarea ei în pictura, sculptura, poezia Statelor Unite s-a produs de curînd. Pe de altă parte, nici atmosfera culturală, ideologia claselor dominante în momentul formării noii naţiuni, nu erau de natură să încurajeze dezvoltarea artelor, vizuale. Guvernatorul Ber- keley exprima, în 1671, un punct de vedere foarte simptomatic pentru atitudinea oficială faţă de cultură: „Mulţumesc lui Dumnezeu, *nu slut pe aici nici şcoli laice şi nici tiparniţe*, şi nădăjduiesc că nici nu vor fi în următorii o'sută de ani; pentru că învăţătura a adus pe lume nesupunere şi erezie şi tot soiul de secte, iar tiparniţele le-au răspîndit laolaltă cu vorbe născocite împotriva celor mai destoinici conducători. Să ne păzească Domnul de amîndouă”.[1]

Pentru colonişti, şcoala şi litera tipărită aveau un alt înţeles şi e uşor de priceput de ce Berkeley, neînduplecat (adesea feroce) apărător al puterii coroanei, se temea de ele. Multe grupări religioase ale emigranţilor europeni

---

1 **Cf. R. P. Boas, K. Burton, *Social Backgrounds of American Literature*, Boston, 1940, p. 13**

nu aveau, e adevărat, o atitudine prea diferită de aceea a înverşunatului aristocrat britanic; şi pentru ele cultura putea deveni „o deşertăciune primejdioasă”, mai cu seamă că ea se vădea a se opune, adesea, dogmei teologice. Dar, aşa cum au dove- dit-o cercetări mai recente, protestul împotriva bisericii dominante se tălmăcea, nu o dată, într-o concepţie mai puţin rigidă fajă de educaţie şi de literatură. În primul rînd, puritanii, cea mai influentă dintre toate aceste secte, nu răinîneau indiferenţi la posibilităţile propagandistice ale poeziei. „Se cuvine ca, pe temeiul documentelor, să ne reconsiderăm părerile despre cei dinţii locuitori ai acestui continent”.[1] Gîndirea puritanilor se întemeia pe respectul individului, oricare fiinţă omenească reprezentînd „un suflet”, sortit fie salvării, fie osîndei fără nedejde, aşa cum hotărîse cerul înainte de naşterea fiecăruia. Cel mai neînsemnat detaliu al existenţei era semnificativ, fiind expresia voinţei divine „şi o parte din atotcuprinzătorul său plan”. Aşa încît fiecare crîmpei al unei privelişti, de exemplu, devenea important şi vrednic a fi consemnat.

Ceea ce explică deopotrivă minuţia realistă a descripţiei din paginile primelor cărţi ale litera- tur ii coloniale şi pe aceea a

---

1 **Perry Miller, Thomas H. Johnson, *The Puritans*, New York, 1938, p. 295**

operelor celor dintîi „zugravi” veni fi pe plantaţiile americane. Asemenea scriitorului, zugravul era chemat „sa înfăţişeze chipul lui Dumnezeu” şi „să le aducă aminte oamenilor de puterea fără margini a Providenţei”.[1] Sosiţi, cei mai mulţi, din ţări în care ordinea clasică era socotită ca o valoare supremă în artă, „zugravii” întîlneau în această Americă a veacului al XVII-lea o ideologie estetică în care, aşa rudimentară cum era pe atunci, regăseau aceleaşi îndemnuri spre echilibru, ca „expresie a voinţei divine, creatoare a unei lumi desăvîrşite” unde fiecărui individ îi era rezervat „un loc bine stabilit”[2]. Viaţa simplă a acestor oameni îmbrăcaţi în straie mohorîte, aversiunea programatică faţă de orice podoabă „frivolă” sînt exact exprimate de arta naivă, frustă a începuturilor. „Nu ne trebuie—scria unul dintre cei mai influenţi conducători ai puritanilor, poetul Michael Wig- glesworth — frumuseţi izvodite zadarnic de mîna omului; firea cea dumnezeiască, pădurile şi apele, florile şi stelele cerului ne umplu sufletul de o bucurie pe care lucrurile meşterite de om nu ne-o poate dărui pe de-a întregul,

1 **Vezi Richard McLanathan, *The American Tradition in the Arts*, New York, 1968, p. 16**

2 **James Truslow Adams, *The Founding of New England*, Boston, 1921, p. 88**

pentru că puterile omului de a făuri frumuseţea sînt, faţă de puterea lui Dumnezeu, precumpicătura de apă faţă de toate talazurile oceanului fără de sfîrşit.”[1]

La această concepţie estetică, de obîrşie clară platoniciană, trecută prin teoria lui Augustin, se adaugă un foarte caracteristic spirit practic. Ceea ce se numeşte încă „stilul colonial” (de fapt, arhitectura şi mobilierul Noii Anglii) se caracterizează printr-o mare simplitate şi un pronunţat simţ al utilului. Idealul constructorului, al tîm- plarului, al fierarului din acele vremuri eroice era, cu un cuvînt al epocii noastre, *funcţionalul.* S-a spus, cu dreptate, că arta puritanilor nu era dezumanizată, pentru că ea „nu era dedicată numai lui Dumnezeu, ci şi omului”[2]. Casele din Connecticut şi din Massachusetts erau mai confortabile, mai încăpătoare decît acelea ale burgheziei engleze, de exemplu. E drept, că, pe pămînturile stîncoase şi acoperite cu păduri ale coloniilor, materialul de construcţie era mult mai ieftin; dar dincolo de această împrejurare, fără îndoială importantă, se străvede aici o concepţie diferită de aceea dominantă în ţara de baştină a

1 **Cf. Francis O. Matthiessen, *Michael Wigglesworth, a Puritan Artist*, in „New England Quarterly”, I (1928), p. 495**

2 **Richard McLanathan, *op. cit.* p. 16**

puritanilor.

Societatea americană de acum trei sau patru secole nu se îngrijea aproape, de loc de soarta „zugravului”, decît în măsura în care el îi putea pune la îndemînă un obiect util; tradiţia pragmatismului are origini foarte vechi în cultura Statelor Unite şi, în acelaşi timp, ea a împiedicat într-o largă măsură apariţia unei teorii a „artei pentru artă”. Slabul interes faţă de creaţia artistică, înlocuirea ei cu produsul practic au fost puse în legătură şi cu întîrzierea dezvoltării unei arte plastice originale în Anglia; coloniştii americani, s-a spus, nu aduceau cu ei amintirea unei creaţii plastice viguroase care să poarte amprenta specificului britanic şi urmaşii lor au fost, astfel, obligaţi să refacă, în două sau trei secole, o istorie artistică la care, în alte ţări, contribuiseră milenii întregi de tradiţie. Unii comentatori ai fenomenului au vorbit despre „eforturile noilor locuitori de a crea un *facsimil* al singurei societăţi pe care o cunoşteau”, valorile acceptate de ei trebuind „să descindă dintr-o cultură mai veche, dintr-o cultură-matrice”[1]. Anglia pe care o părăsiseră puritanii dăduse, în acel secol al XVII-lea, surprinzător de puţine opere de artă; ţara lui Shakespeare nu crease în veacul lui Milton şi al lui Donne o tradiţie proprie a

1 **Fiske Kimball, *American Architecture*, Indianopolis, 1928, p. 18**

picturii şi a sculpturii. Renaşterea engleză, în întregimea ei, nu avea cum să se compare cu glorioasa epocă a picturii italiene, franceze, germane sau a Ţărilor de Jos. „Practic vorbind, nici una din giganticele înfăptuiri ale artei renascentiste continentale nu pătrunsese pe insulele Britanice”[1]. Şi e adevărat că oraşele şi tîrgurile a căror amintire o aduceau cu ei coloniştii aveau încă un aspect medieval îndeajuns de pronunţat. înconjurate încă de ziduri întunecate, cu străzi înguste şerpuind printre clădiri cu ferestre mici, cu etaje suprapuse fără vreo grijă anume pentru legătura stilistică între ele, clădirile principale (de obicei, primăria, casa ghildelor şi biserica) purtînd semnele unui gotic foarte conservator, erau privite ca nişte „făpturi dintr-o altă epocă” de englezii care avuseseră prilejul să viziteze mai ales Italia sau Parisul acelui secol al XVII-lea.[2]

La începutul veacului, Marea Britanie. a părăsit într-o măsură tradiţionala ei izolare de continent. Iacob I Stuart a trimis ambasadori în multe oraşe italiene, prilej pentru

1 **Neil Harris, *The Artist in American Society*, New York, 1966, p. 3**

2 **Vezi B. Sprague Allen, *Tides in English Taste* (1619 9 —1800), Cambridge, 1937, I, pp. 35—36**

unii intelectuali englezi de a veni în contact mai direct cu operele de artă ale unei Renaşteri pe care o cunoşteau, pînă atunci, din surse indirecte. Într-una din aceste călătorii, Thomas Howard, trimis al regelui britanic, a fost însoţit de un tînăr arhitect, Inigo Jones; mai tîrziu, cele văzute în oraşele italiene îl vor îndemna pe Jones să le aplice la clădirile pe care le va construi în Londra: porticul catedralei St. Paul sau sala de recepţii a Palatului Whitehall. Dar Inigo Jones (şi, după el, o înteagă şcoală de arhitecţi englezi) reţinuse din sugestiile Renaşterii italiene tocmai acele trăsături care prevesteau îndelunga domnie a neo-clasicului.

Pe la 1610, un agent al regelui Franţei trimitea la Paris un raport al cărui conţinut nu ştiu cît e de concludent pentru istoria spionajului european, dar – fără doar şi poate – e sugestiv pentru istoria artei engleze a vremii. „întreaga Spanie mişună de trimişii lui Iacob, scria onora-bilul domn Du Bar, a cărui îndeletnicire oficială era cea de giuvaergiu în Sevilla; umblă din oraş în oraş, cumpără picturi, momesc artiştii şi-î îndeamnă să meargă cu ei la Londra.”[1] Febrili-tatea cu care englezii căutau să cumpare tablouri în Italia, în

1 **Cf. R. T. Fuller, *Arts and Crafts in America*, New York, 1971, p. 316.**

Franţa, în Peninsula Iberică (toate aceste regiuni întîmplîndu-se să fie implicate în conflicte diplomatice dintre cele mai violente) putea să pară suspectă spionajului din multe ţări europene. Oricum, rezultatul acestor călătorii pe continent ale mesagerilor regelui şi ai altor aristocraţi britanici a fost că, în decurs de cîteva decenii, colecţiile londoneze de pictură s-au îmbogăţit cu opere de mare valoare[1], iar unii artişti europeni, precum Daniel Mytens, Paul van Şomer şi, mai ales, Van Dyck, stabiliţi în Anglia, au sporit, într-o măsură, prestigiul social al artistului în acea ţară. Pe la 1630, Rubens—sosit la Londra cu misiune diplomatică – nota „incredibila cantitate de picturi, statui, manuscrise vechi, toate de o excelentă calitate”[2] care împodobeau sălile palatului regal, ale reşedinţelor aristocratice şi ale unor edificii publice.

Cei care au cercetat listele de inventar (de cele mai multe ori redactate cu grijă) ale acelor colecţii au ajuns la concluzia, de fapt, nu întru totul surprinzătoare, că operele artiştilor englezi erau luate foarte rar în seamă. Numele unor pictori obscuri, precum Belcamp,

---

1 **„Colecţii italiene şi flamande au fost cumpărate «cu ridicata» şi transportate în Anglia”; G. P. V. Akrigg, *Jacoben Pageantry, or the Court of King James* /, Londra, 1962, p. 226**

2 **Rubens către Pierre Dupuy, 8 august 1629; in *The letters of Peter Paul Rubens*, Cambridge, 1955, p. 320**

Van der Doort, ale unor sculptori modeşti, ca mondenul Le Sueur sau sentimentalul Fanelli apar incomparabil mai des decît acelea ale artiştilor autohtoni. Iubitorii de artă de pe continent îl preţuiau pe miniatu- ristul Sainuel Cooper, desenator cu o viziune dramatică, în vreme ce compatrioţii lui nu îl cunoşteau aproape de loc. Organizaţi într-o ghildă de tradiţie medievală, pictorii londonezi protestau în jurul lui 1625, printr-o petiţie adresată însuşi regelui; ei cereau ca „toţi pictorii, meşterii aurari şi tapisieri care trăiesc în Londra să se supună deopotrivă legilor ghildei”, iar „cei veniţi din alte ţări să nu mai fie peste măsură încărcaţi de daruri, în vreme ce englezii să fie năpăstuit şi lipsiţi de protecţie”[1]. Plîngerile nu le sînt ascultate: artiştii veniţi de pe continent sînt mai departe înconjuraţi de onoruri, în timp ce confraţii lor britanici erau socotiţi că sînt „nişte meşteşugari fără nici o însemnătate”.[2] Rubens era înnobilat în 1630, iar Van Dyck ducea „viaţa extravagantă a unui cavaler bogat”[3], continuînd, astfel, o tradiţie începută pe vremea lui Henric al VUI-lea, cînd Cranach cel tînăr a fost invitat la Curtea engleză să picteze portretul regelui.

încă din anii în care se

---

1 **Cf. Ellis Waterhouse, *Painting in Britain*, 1530—1790, Londra, 1962, p. 138**

2 **Vezi Neil Harris, *on. cit.*, p.4**

3 ***Ibid***

constituia în Anglia, secta puritanilor protesta cu înverşunare împotriva „desfidului” de la Curte, noţiune extrem de cuprinzătoare prin care se înţelegeau „veşmintele scumpe, podoabele, dansul, muzica, ospeţele”, adică „prea multă grijă pentru cele ale trupului” şi „desăvîrşita nesocotire ale celor sufleteşti”[1]. Dar, aşa cum s-a observat[1], în nici una din violentele polemici cu aristocraţia, arta plastică nu a fost evocată printre „păcatele, de moarte” ale unei clase sociale învinuită, în primul rînd, de „lipsă de pietate”. Ceea ce poate sugera indiferenţa (nu numai a puritanilor, dar şi a altor secte protestante) faţă de imaginea vizuală, fără să interzică în chip hotărît reprezentările plastice, coloniştii nici nu le încurajau în vreun fel. începuturile, foarte timide, ale picturii şi sculpturii americane vor fi, de aceea, mult mai slab legate
de arta sacră decît de aceea a meşteşugarilor veniţi în încercarea norocului pe pămîntul acesta al făgăduinţei. Plecînd dintr-o tară în care tradiţia artistică naţională era încă palidă, afirmînd o dogmă care nu se refera cîtuşi de puţin la problemele picturii (nu încape discuţie că mulţi puritani puneau, mărturisit sau nu, pictura şi sculptura vremii, glorioasa lor înflorire din alte ţări, în relaţie cu contra-

1 **Neil Harrison, *op. cit.*, p. 5**

ofensiva catolică, întrupată de arta barocă), nesocotind înfăptuirile băştinaşilor – ce e drept, nici ele comparabile cu acelea ale monumentelor din Mexic – coloniştii nu au aşezat, din primele decenii ale stabilirii lor în Lumea Nouă, temeliile unei arte specifice. Acestea aveau să fie construite încetul cu încetul, refăcînd nişte etape pe care artacontemporană le parcursese de mult.

Fenomen local, fără prea multe legături cu acela de dincoace de Atlantic, vechea artă americană nu are caracterul unei simple migraţii a ideilor adusedin Europa, şi transplantate pe un teritoriu virgin. Istoria sa e, poate mai evident decît în alte domenii ale culturii, aceea a unor forme proprii, născîndu-se dintr-o realitate aspră* dintr-o civilizaţie frustă, într-o lume ale cărei reacţii faţă de natura înconjurătoare nu sînt doar o imitaţie ale celor din Europa.

# 1. EMIGRANŢI ŞI BĂŞTINAŞI

Romanticii americani —şi, dintre ei, în primul rînd, Longfellow—au învăluit viata primilor colonişti, aşezaţi pe ţărmurile Noii Anglii, într-o aură eroică. O cercetare mai atentă a documentelor numeroase, rămase din acele vremuri, a risipit într-o măsură legenda. Puritanii erau – după cum s-a subliniat tot mai adesea – nu numai agricultori umili, mulţumindu-se cu roadele pămîntului defrişat şi desţelenit cu trudă; printre ei, nu erau puţini negustorii înstăriţi care, pe temeiul unor avantajoase tratate de comerţ semnate cu indienii, ajunseseră unii dintre cei mai activi negustori de blănuri din Noul Continent, rivalizînd cu îndepărtaţii lor vecini, coloniştii francezi din Canada. Imaginea pioasă a unor călugări-soldaţi al căror singur scop era acela al apărării unei

credinţe persecutate în Anglia, se tulbură şi, fără să dispară întru totul, lasă treptat locul uneia în care privirile acestor dintîi emigranţi nu erau îndreptate numai către cer.

În afară de aceasta, e din ce în ce mai limpede că libertatea, în căutarea căreia puritanii veniseră în America, nu avea pentru ei un înţeles prea larg. Conducătorii sectei îmbrăţişaseră ideile colo-niste în virtutea cărora „împărţirea lumii în 13 bogaţi şi săraci era o hotărire a divinităţii" şi, deci, se cuvenea păstrată cu grijă.[1] Ardoarea cu care puritanii luptau împotriva altor secte (şi aşa-zişilor „nivelatori") se explică, în primul rînd, prin convingerea lor că „Dumnezeu nu a îngăduit să se nască pe lume cuvîntul *democraţie*" şi că „dacă poporul ar conduce, atunci se naşte întrebarea *cine ar mai fi cei conduşi*?", de vreme ce „monarhia este în chipul cel mai limpede încuviinţată de scripturile sfinte cele vechi"[2]. Tirania religioasă a bisericii oficiale britanice, împotriva căreia protestaseră puritanii (tiranie reală, mai cu seamă pe vremea despoticului arhiepiscop Laud, atotputernicul favorit al lui Carol I Stuart) era

---

1 **Vezi Harvey Wish, *Society and Thought in Early America*, New York, 1950, p . 35**

2 ***Cf. Marcus W. Jernegan, Laboring and Dependant Classes in Colonial America, Chicago, 1931, p. 66***

înlocuită de o tiranie oligarhică şi teocratică, extrem de apăsătoare. Nu numai reprezentanţii celorlalte secte protestante (îndeosebi presbite- rienii, apărători ai unor principii democratice de administrare a bisericilor), dar – mai ales – micii plantatori, care —încă din primul deceniu al instituirii dictaturii religioase a puritanilor – se ridicaseră împotriva ei, au fost socotiţi eretici. Conflictul nu era, deci, numai de natură dogmatică, de vreme ce pastorii deveniseră conducători ai obştii şi hotărau, cei dintîi, împărţirea noilor pămînturi. Constituirea unor noi colonii (ca aceea, mai rodnică şi mai puternică, de pe valea rîului Connecticut) nu se poate pune exclusiv pe seama diferenţelor în interpretarea textului biblic, pentru că principiile dizidenţilor erau aproape aidoma celor ale coloniştilor rămaşi la Boston[1].

De altminteri, [istoriile culturii americane pun tot mai adesea la îndoială valabilitatea unor puncte de vedere tradiţionale care legau începuturile literaturii şi ale artei din colonii aproape exclusiv de ideile puritane. Nu numai pentru că, oricît de influentă ar fi fost, secta stabilită în Massachusetts reprezenta doar un element al unei structuri mult mai complexe care cuprindea ideologii protestante numeroase. Dar

---

1 **Vezi Harvey Wish, *op. cit.* p., 36 §i urm.**

pentru că, în ansamblul ei, Noua Anglie era doar o parte a unui teritoriu colonial pe care trăiau nu numai emigranţi englezi, ci şi alţii veniţi din Olanda, Suedia, Franţa; posesiunile spaniole se întindeau în Sud şi în Vest, iar triburile indiene, din apropierea coastei atlantice erau departe de a însemna doar o mulţime dispersă şi lipsită de putere.

Istoriile culturii americane publicate în ultimele decenii resping tot mai adesea punctul de vedere monocentrist potrivit căruia literatura şi arta americană sînt rezultate exclusive ale tradiţiei puritane din Noua Anglie. Studii mai recente au subliniat cît de importantă a fost, de pildă, pentru civilizaţia unor teritorii imense, mai ales din Sudul şi din Sud-Vestul Statelor Unite, influenţa stratului de obîrşie spaniolă. Fără doar şi poate, fenomenul e paradoxal: sub cea mai coruptă şi rnai greoaie administraţie din Lumea Nouă, a înflorit o cultură nu o dată rnai specifică decît aceea a coloniilor de pe coasta de Nord-Est. E drept că nici una dintre misiunile spaniole aflate azi înăuntrul graniţelor Statelor Unite nu se impune prin bogăţia decoraţiei baroce, atît de caracteristică arhitecturii mexicane a vremii. Dar împrejurarea că Universitatea din Mexic a fost inaugurată cu şaptezeci şi cinci de ani înainte ca întîile grupuri de colonişti să fi poposit în Noua

Anglie şi că prima tiparniţă de pe continent a început să lucreze, tot în Mexic, în 1539, exact cu un secol mai devreme decît cea mai veche tipografie din coloniile engleze, cea de la Howard, nu putea rămîne fără consecinţe.[1]

Iconografia catolică se grefa de cele mai multe ori pe un fantastic elaborat minuţios de mitologia indiană; imaginile pictate (santos) sau sculptate (bultos) se aseamănă, în stilizările lor aspre, cu idolii aducători de durere şi de moarte din străvechile temple aztece.

La nord, în preajma Golfului Sf. Laurenţiu, pescarii bretoni statorniciţi în aşezări prospere, aduceau cu ei amintirea culturii rurale franceze, diferită — bineînţeles —de aceea a Parisului din ajunul erei neoclasice, dar şi de aceea a Angliei elisabethane. Pe teritoriile ocupate de francezi, arhitectura nu s-a afirmat în momente impunătoare prin alba lor severitate, ca în Califormia sau în Texas, ţinuturi aflate sub înrîurirea spaniolă. Dar artele plastice au fost privite, în Noua Franţă, cu un respect pe care nu-l întîlniseră în nici o altă parte a Americii. De altminteri, cea dintîi şcoală de artă din întregul

1 **Cel dintîi spectacol de teatru din America de Nord a avut loc, în 1598, tot într-una din coloniile spaniole, în apropiere de Rio Grande: o comedie spaniolă în care scene întregi erau inspirate de recentele expediţii ale armatelor „maje^tăţii sale catolice” în Nordul Mexicului.**

continent a fost întemeiată în posesiunile franceze, în Canada, la Cap Tourment, îndată după 1 600. În actul de înfiinţare al şcolii, descoperit în urmă cu aproape un sfert de secol, se proclama necesitatea de a se da „copiilor celor veniţi în aceste îndepărtate locuri din ţările lor din Europa, ca şi *copiilor băştinaşilor indieni* (s.n.), cunoştinţe folositoare în arta construcţiei bisericilor şi a caselor, a tîm- plăriei de mobile, a ţesătoriei, a argintăriei, a picturii şi sculpturii, astfel încît aceste locuri văduve de înfăptuiri însemnate să fie vrednice de măreţia pe care Dumnezeu a dat-o priveliştii acestor meleaguri”[1]. După cum se pare, însă,elevii şcolii de la Cap Tourment erau puţini (şcoala însăşi s-a desfiinţat curînd), şi influenţa pe care au putut-o exercita asupra destinului artei americane a fost cu totul neînsemnată. Numele nici unuia dintre aceşti întîi ucenici ai artelor nu s-a păstrat; determinată, fireşte, şi de condiţiile unei clime ingrate, arhitectura colonială franceză nu a dat monumentele „vrednice de măreţia meleagurilor”, visată de întemeietorii şcolii.

În deceniile următoare, francezii au stabilit posturi comerciale de-a lungul fluviului Mississippi pînă la Golful Mexic. Odată cu această expansiune,

1 **Cf. Paul L. Grigaut, *The French in America*, 1570— —1763, Detroit, 1951, p. 89**

stilul colonial francez a întîlnit condiţii negreşit mai prielnice; cele mai caracteristice exemple ale acestui stil sînt astăzi citate de istoriile arhitecturii din statele Vestului Mijlociu (mai ales în Illinois, unde ele au rămas aproape singurele mărturii ale trecerii prin acele locuri ale supuşilor regelui Franţei) şi cum e de aşteptat, ale celei din Louisiana: cu scop turistic sau de altă natură, un cartier întreg din New Orleans păstrează graţia arhitecturii franceze de acum două sute de ani. Dar, cu foarte puţine excepţii, construcţiile ridicate mai ales pe plantaţii, nu depăşeau proporţiile unor case de ţară, ceva mai încăpătoare, de pe valea Loarei. „Absolutismul bisericii şi al statului – s-a spus pe bună dreptate— nu a încurajat, nici în cazul Spaniei, nici în acela al Franţei, independenţa spiritului şi nici nu a îngăduit libertatea acţiunii, absolut necesare în lumea nouă”[1].

Emigranţii valoni, în Long Island şi în New Jersey, suedezii şi finlandezii, în Delaware, germanii în Pennsylvania, moravii în Georgia, scoţienii, danezii, polonezii, italienii, portughezii, risipiţi în aşezări mărunte pe cuprinsul întregului teritoriu de curînd colonizat, au adăugat, mai ales în arhitectură şi în mobilier, elemente ale unor tradiţii diverse cărora marile întinderi împădurite le puneau din belşug la îndemînă material de construcţie

1 **Richard McLanathan, *op. cit*p. 7**

şi materia primă pentru mici lucrări de artizanat în lemn.

Toate aceste grupuri naţionale se vor amesteca într-un proces îndelungat care va duce, în cele din urmă, la constituirea unei naţiuni americane. Între acestea, olandezii aşezaţi în jurul Noului Amsterdam (New Yorkul de astăzi) îşi vor păstra mai multă vreme identitatea. Arhitectura şi artizanatul cultivate de ei nu se vor sustrage, desigur, influenţelor reciproce foarte complexe care uneau, pe atunci, tot mai mult, creaţiile literare şi artistice ale diverselor colonii. Dar olandezii vor fi printre cei dintîi locuitori ai Americii care vor manifesta un interes statornic pentru operele de artă. La Institutul de Artă din Albany, în statul New York, se păstrează mai multe picturi, toate datate în secolul al XVII-lea, provenind cu siguranţă din oraşele olandeze şi socotite printre cele dintîi exemple de artă americană. Numele artistului (sau al artiştilor) a rămas necunoscut; dar e lesne să se desluşească în aceste comentarii ale legendei biblice, desenate cu stîngăcie, amintiri din unele picturi ale fraţilor Van Eyck.

Cum, pînă de curînd, nici una dintre operele lui Jean le Moyne de Morgues, cel dintîi pictor atestat 111 documentele americane, venit în Florida cu expediţia hughenoţilor care în 1564, încercau să stabilească

acolo o colonie,[1] nu parvenise pînă în vremea noastră[2] (şi contemporanii lui nu par să se fi referit la ele); începuturile picturii şi ale sculpturii din Statele Unite sînt puse, aproape întotdeauna, în legătură cu activitatea acelor meşteri modeşti de pe Coasta de Est şi de pe valea lui Mississippi care, fără vreo instrucţie de specialitate, erau imaginile unei lumi, aşa cum o înţelegeau ei şi cei cărora li se adresau. Datornice într-o bună măsură tradiţiei artistice ale ţărilor din care veneau aceşti artişti populari, imaginile pictate şi sculptate de ei mărturisesc şi influenţele receptate din creaţiile aşezărilor mai apropiate, locuite de emigranţi veniţi, de multe ori, din alte părţi ale Europei. Către sfîr- şitul secolului al XVII-lea, fără a fi organizaţi în vreo ghildă locală, unii colonişti încep să descopere că îndeletnicirile artistice le pot pune la îndemînă măcar minimul necesar existenţei. În Virginia, în Carolina, în Georgia se pomeneşte, în jurul lui 1680, faptul că, la tîrgurile ţinute cu prilejul diverselor sărbători, pictori veniţi mai ales din coloniile din Nord vindeau chipuri ale lui Isus şi,

1 **Vezi Paul L. Grigaut, *op. cit.,* p. 102**

2 **Singura operă a artistului francez care poate fi menţionată este o compoziţie naivă şi convenţională; de fapt nu originalul este cel pe care istoria de artă îl cunoaşte, ci o copie gravată în sec. XVII de un obscur gravor, de Brye, şi descoperită în Franţa în 1901.**

uneori, „pictau şi cîte un portret al cuiva mai cu dare de mină”[1]. Mul ti dintre ei se stabileau în oraşele din Sud, bucuroşi că întîlnesc o atmosferă întrucîtva mai prielnică meseriei lor decît aceea din coloniile aflate sub dominaţia severilor puritani. Veneau aici după ce străbătuseră mari întinderi ale continentului, după ce trecuseră prin oraşele şi pe plantaţii unde se statorniciseră colonişti de obîrşii foarte diverse, şi aduceau cu ei crîmpeie ale soluţiilor artistice şi artizanale din acele locuri. Printre acestea, aşa cum au stabilit cercetări comparatiste mai recente nu o dată se descifrează ecouri ale colorismiilui şi ale regimului formei, aşa cum erau înţelese de populaţiile indiene şi, ceva mai tîrziu, de sclavii negri.

Atitudinea declarată a majorităţii conducătorilor acestor comunităţi de emigranţi era aceea că „localnicii sînt nişte oameni barbari şi sînge- roşi, care nu sînt în stare să lucreze pămîntul şi nici să izvodească lucrări frumoase”[2], dar

---

1 **Walter Muir Whitehill, *The Arts in Early American History*, Chapel Hill, 1965, p. 21**

2 **Reverendul John Winthrop, în *History of New England*, 1630; citat de Vernon L. Parrington, *Main Currents in American Thought*, I, 1954, p. 45**

meşterii americani demonstrau cît de nedreaptă era o asemenea judecată. Într-o societate care nu le recunoştea încă un statut diferit de acela al negustorilor ambulanţi[1], artiştii au contribuit la unificarea unor forme de cultură extrem de variate.

În muzeul din Columbus, capitala statului Ohio, se păstrează o pipă cioplită în piatră, reprezentînd trupul unui personaj cu torsul alungit şi membrele inferioare foarte scurte. Cioplită într-o vreme care nu a putut fi stabilită cu precizie (catalogul muzeului o aşază într-o perioadă extrem de larg aproximată: între secolul IX î.e.n. şi anul 500 e.n.), dar care este, fără îndoială, mult anterioară sosirii în America a primilor europeni. Numărul acestor piese arheologice este, însă, foarte mic; fără să fi dus o politică sistematică de distrugere a culturii autohtone, aşa cum făceau spaniolii, coloniştii Americii de Nord au lăsat să se piardă neînchipuit de multe vestigii ale străvechii civilizaţii indiene. Muzeele păstrează un

---

**1 Legislaţia unor colonii îi menţionau pe „zugravi” printre „peddlars", negustori de' mărunţişuri care colindau tîrgurile; vezi Carl W. Drepperd, *American Pioneer***

**19 *Arts and Artists,* Springfield, 1942, p. 24**

număr mare de obiecte artizanale lucrate pe la sfîrşitul primului mileniu al erei noastre, ele constituind temeiul folosit cel mai adesea de antropologii americani pentru stabilirea principalelor zone ale culturii autohtone.

Indiferent de esenţa lor, teoriile care privesc obîrşia populaţiilor indiene susţin, fără excepţie, ideea migraţiei dintr-un alt continent. De vreme ce în America nu s-au găsit urme contemporane cu epoca apariţiei omului, cei dintîi locuitori ar fi sosit aici, pe nişte pămînturi lipsite pînă atunci de orice viaţă umană, într-un moment în care civilizaţia pietrei fusese mai de mult constituită. Teoriile mai vechi vorbeau despre o origine unică a indienilor, comună cu a popoarelor mongole; strămoşii indienilor ar fi sosit peste strîmtoarea Behring şi s-ar fi risipit peste întregul continent american, rămînînd apoi izolaţi de tot restul lumii şi dezvoltîndu-şi o tradiţie proprie, fără alte legături —decît cele iniţiale—cu alte culturi ale lumii. Mai de curînd, constatîndu-se complexitatea formelor de artă, de arhitectură, a practicilor ceremoniale, au apărut alte teorii care propun ideea unor valuri succesive ale migraţiei, nu numai din Asia, dar şi din arhipelagurile polineziene (expediţia lui Thor Heyerdahl a adus noi probe în sprijinul acestei idei); aceste

mişcări, desfăşurate într-o epocă foarte îndelungată, cuprin- zînd cam douăzeci şi cinci de milenii, şi începînd în urmă cu vreo patruzeci de mii de ani, sînt socotite ca o parte a unui amplu fenomen de difuziune a civilizaţiei în zona Asiei de răsărit, a Pacificului şi a Americii. Se spune că,, de fapt, circulaţia s-ar fi produs, cu o anume consecvenţă, în ambele direcţii[1], legînd Pacificul de unele centre ale. Americii pre-columbiene.

Antropologii şi etnografii au căzut de acord asupra limitelor geografice ale principalelor şase zone de veche cultură din America de Nord: *Arctica*, în Alaska şi pe ţărmurile Oceanului îngheţat; *Pădurile de răsărit*, din Delta lui Mississippi pînă la fluviul Sf. Laurenţiu, şi de la malurile Atlanticului pînă la lacul Athabasca, în centrul Canadei; *Marile Platouri*, de la Golful Mexic pînă la fluviul Saskatchewan, în Canada, şi de la Mississippi pînă la Munţii Stîncoşi; zona de *Sud-Vest*, pe teritoriul statelor Arizona, Noul Mexic, Utah, Colorado, Nevada; *California*, cuprinzînd şi o fîşie de-a lungul coastei Orego- nului; şi *Nord-Vestul*, pe ţărmul Pacificului, în statul Washington, provincia canadiană Columbia britanică şi

1 ***Vezi Peter Farb, Mam's Rise to Civilisation as Shown by Indians of North America from Primeval Times to the Coming of the Industrial State, New York, 1968, p. 35 şi urm.***

colţul de Sud-Vest al Alaskăi.[1]

Cultura arctică, al cărei caracter e dat, în primul rînd, de eschimoşi, s-a dezvoltat într-un mediu geografic potrivnic oricărei activităţi constant îndreptate spre crearea unei arte de amploare. Blănurile, oasele de ren şi de focă, piatra, muşchiul şi, rareori, lemnul au fost materiile prime ale unui artizanat în care motivul figurativ, de obîrşie adesea fantastică, dar şi direct inspirat din viaţa foarte aspră a vînătorilor şi a pescarilor, se însoţea cu simplificări geometrice dominate de variaţii pe tema cercului şi a triunghiului. Ţesăturile şi blănurile, sînt vopsite în culori foarte vii, albastru, roşu, verde, rezistente la frig şi la apă.[2].

Cea mai întinsă arie a civilizaţiei indiene este aceea care. cuprinde, cu un nume îndeajuns de convenţional, Pădurile de răsărit; înăuntrul ei au fost descoperite peste optzeci de tipuri de cultură, cele mai avansate fiind cele care s-au dezvoltat de-a lungul rîurilor Ohio şi Mississippi şi pe coasta Golfului Mexic. Găsite în aceste regiuni, vîrfurile de cremene ale săgeţilor atestă un prim strat de

1 **Mexicul şi civilizaţiile aztecă şi maya constituie, fireşte, obiectul altor studii, cu mult mai ample decît cele dedicate indienilor de la nord de Rio Grande şi de rîul Gila.**

2 **Se pare că mărturiile cele mai vechi ale civilizaţiei din această zonă sînt din secolul I al erei noastre.**

civilizaţie în preajma anului 8000 î.e.n. În jurul Marilor Lacuri şi în Noua Anglie săpăturile au scos la iveală obiecte de bronz lucrate cu multă eleganţă, după opinia unor specialişti, între 1000 î.e.n. şi 100 e.n., după alţii în mileniul al cincilea î.e.n.

Următoarea etapă, fără îndoială cea mai specifică şi mai impresionantă din întreaga civilizaţie a „pădurilor răsăritene”, este aceea a „marilor movile” de. pe valea lui Ohio. Construcţii ceremoniale sau ample morminte, aceste movile căpătau forma unor animale uriaşe, a unor păsări sau reptile fantastice, al căror volum îl întrece adesea pe acela al piramidei lui Cheops; „Movila călugărului” din Illinois, lungă de patru sule de metri, largă de peste două sute de metri şi înaltă de treizeci de metri, este una dintre cele mai mari construcţii ale lumii. Alcătuită din patru terase suprapuse, ea aminteşte de platformele templelor aztece şi sugerează posibilitatea unor legături ale indienilor din „pădurile răsăritene” cu aceia din zona Mexicului. Analizele cu carbon 14 au stabilit că movilele cele mai vechi au fost construite puţin după anul 1000 î.e.n.[1]

Alai tîrziu, arhitecţii indieni din regiunea Ohio au înrîurit creaţia constructorilor de pe cursul inferior al lui Mississippi şi de pe

---

1 **Robert Silverberg, *The Mound Builders*, New York, 1970, p. 147**

coastele Golfului Mexic; „movilele” ridicate de aceştia sînt mult mai noi, din epoca 900—1700 e.n., unele dintre ele adăpostind obiecte de metal şi de sticlă aduse din manufacturile europene, ceea ce demonstrează că practica acestor construcţii a continuat cîtăva vreme şi după stabilirea în America a celor dintîi colonişti.

Mai puţin reprezentativă decît alte arte din „păduri”, ceramica nu a dat, în această vastă regiune, opere comparabile cu acelea din California şi din Pacificul de Nord-Vest, de fapt nici acestea de puterea evocatoare a vaselor din Europa, Asia sau Africa. Indienii foloseau mult mai adesea piatra din care îşi fabricau obiecte de uz casnic, împodobite cu ornamente zoomorfe sau antropomorfe. Un fel de măreţie feroce se desprinde din aceste [chipuri misterioase, din figurile cîte-odată îndeajuns de individualizate pentru a sugera un portret. Detaliul fizionomie e respectat uneori cu o evidentă cunoaştere a anatomiei, a structurii oaselor craniului, a proporţiilor feţei.

Sculpturile în lemn şi 111 metal[1] dezvăluie o marc fantezie a

---

1 **Arta prelucrării metalelor a fost introdusă în America de nord cu aproximativ o mie de ani înainte ca ea să fi fost cunoscută în America Centrală şi în cea de Sud. Vezi Frederick Dockstader, *Indian Art in America*, Greenwieh, Coun, 1961, p. 202**

formelor; aurul şi argintul nu sînt folosite atît de frecvent ca în somptuoasa artă a Mexicului, de pildă, şi sînt deseori înlocuite de aramă şi de mică. Un bestiar foarte divers, lupi, aligatori, puma, păsări felurite, e înviat în arta indienilor irochezi şi a celor din triburile de pe valea lui Arkansas. Legături comerciale active cu populaţii îndepărtate le puneau la îndemînă materiale foarte diverse, colţi de urşi uriaşi din Canada, perle, cochilii de scoici aduse tocmai din Florida, care sporeau posibilităţile de expresie ale unei arte care nu rămînea indiferentă la bogăţia ornamentului.

Siluetele umane, mai ales cele gravate pe discurile de podoabă găsite în „movilele” din Tennessee şi din Ohio, sînt înfăţişate cu o evidentă grijă a înscrierii geometrice a formelor simplificate. Culoarea este adăugată nu atît din dorinţa de a imita înfăţişările naturii, ci —asemenea unui tatuaj în tonuri violente – pentru a accentua efectele emotive ale acestor figuri hieratice.

La Muzeul de Istorie Naturală din Chicago se păstrează amprenta în mică a unei mîini cu degete prelungi, operă a cărei datare, foarte anevoioasă, a fost propusă între 300 î.e.n. şi 500 e.n. Umbră sclipind ameţitor în aripioarele mărunte ale minereului, această operă de artă, extrem de simplă, poate figura ca un simbol al viziunii din întreaga zonă a „pădurilor de răsărit”: linia decisă, punctele luminoase ale metalului vorbesc deopotrivă despre mijloacele rezumative ale exprimării formei şi despre înclinarea spre podoaba strălucitoare ce caracterizează arta acestei întinse regiuni.

Indienii din Marile Podişuri sînt cei a căror artă a fost, de fapt, cel mai adesea menţionată în secolul trecut. în realitate, însă, convenţia romantică a deformat într-o proporţie însemnată nu numai sensul, dar şi înfăţişarea acestei arte, iar filmul secolului nostru a continuat această interpretare, de multe ori fantezistă. Triburile din Dakota, Montana, Nebraska, Kansas, Okla- homa, Texas, sînt cele care s-au împotrivit cu cea mai mare îndîrjire [expansiunii spre vest a „feţelor palide”; lungile[6] decenii de războaie au dat naştere unei întregi literaturi din care elementul exotic nu lipsea.

Adevărul e, însă, că aceste populaţii atinseseră punctul cel mai înalt al dezvoltării lor culturale înainte de a fi venit în contact cu europenii şi că „viaţa acestor triburi, aşa cum ne e înfăţişată de literatura veacului trecut, e departe de a reprezenta existenţa tipică a indienilor; probabil că părinţii noştri ar fi dezamăgiţi dacă ar afla că ei înşişi sînt răspunzători, într-o măsură însemnata, de modificarea obiceiurilor comunităţilor de indieni din Marile Platouri... şi că, de fapt, ei nu le cunoscuseră niciodată pe cele originale”.[1] Calul şi puşca, pe care le dobîndiseră de la colonişti, îi transformaseră dintr-o populaţie semi-sedentară într-una nomadă,

[1] **Peter Farb, *op. cit.,* p. 162**

a cărei îndeletnicire de bază era vînatul bizonilor. Părăsind vechile construcţii de lemn, ei au adoptat cortul de formă conică, atît de specific (,,wigwam”-ul), care. va da pitoresc tuturor povestirijor şi picturilor înfăţişînd „Vestul sălbatec”. În 1832, însă, un tablou al lui George Catlin, pictor care a consemnat cu o minuţie de etnograf înfăţişări ale vieţii indienilor, dădea o imagine surprinzătoare a unui sat de prin părţile Oklahomei, cu bordeie înalte de pămînt, cu acoperişuri boltite. În general, este adevărat, asemenea sate se vedeau foarte rar în secolul trecut, şi indienii Platourilor Centrale se adăposteau în corturi construite din piei de animale, vopsite în culori puternic contrastante. De altfel, de pe la sfîrşitul secolului al XVIII- lea, ei vor cultiva un interes constant pentru pictură, înţeleasă ca o modalitate decorativă de a spori impresia pe care o făceau „wigwam”-urile şi costumele lor cu complicate broderii de lînă şi cu şiraguri colorate de mărgele.

Cusăturile tribului Sioux, cel mai puternic din această regiune, foloseau motivul geometric, stilizarea unor elemente naturale care reveneau în arta multor popoare: soarele, floarea, arborii, păsările. în schimb, scuturile – mai ales cele folosite, cu prilejul diverselor sărbători —erau acoperite cu picturi ale unor scene de război sau de vînătoare, reprezentate cu un evident simţ al mişcării. Fără să aconde perspectivei prea multă importanţă, artistul indian organiza grupurile de-a lungul unor diagonale, siluetele stenografiate dînd, în felul acesta, o impresie marcată a mişcării.

Şi mai tîrziu, cînd coloniştii au ajuns în contact cu indienii din Sud-vest, nu au descoperit decît reflexele tîrzii ale unei civilizaţii străvechi, mult mai puternice în secolele anterioare. Săgeţile de cremene găsite în Arizona, Noul-Mexic, Utah şi Colorado au pus în evidenţă faptul că

**[1] Unii cercetători împing data apariţiei omului în aceste ţinuturi pînă în sec. XV î.e.n.**

oamenii trăiau aici încă din secolul X înaintea erei noastre.[1] Cu vreo două mii de ani în urmă,

**[1] Unii cercetători împing data apariţiei omului în aceste ţinuturi pînă în sec. XV î.e.n.**

încep să apară obiecte de piatră şlefuită şi, odată cu ele, coşuri de nuiele de forme atît de diverse, încît multe volume care se ocupă cu istoria indienilor din aceste părţi ale Statelor Unite numesc stadiul respectiv de civilizaţie, „epoca împletirii coşurilor”. Prin secolul al VlII-lea, locuitorii acestor pămînturi introduc elemente decorative noi, aduse, precum se pare, din Mexic şi sporesc, astfel, caracteristicile unei arte specifice, şi pînă atunci foarte puternic conturate.
~ Momentul de culme al culturii sud-vestice a fost atins în secolele XVI—XVII. Atunci au fost construite, de pildă, cîteva dintre impunătoarele adăposturi săpate în stîncă, adevărate oraşe („pueblos”) căţărate la cîte o mie de metri deasupra povîrnişului de roci colorate care coboară ameţitor spre rîurile din Colorado sau din Arizona. Temple de formă cilindrică, aşa cum e cel din Chaco Canyori în Noul-Mexic, construite din pietre roşii, albastre, verzi, capătă – în anume momente ale zilei —o înfăţişare ireala în bătaia soarelui; la amiază, cînd lumina sudului topeşte umbrele, clădirile par transparente. Unele dintre ele, cum e cel de la Wolpi, în Arizona, sînt locuite din secolul al XlV-lea. în văi, indienii Navaho îşi construiesc şi astăzi asemenea „pueblos”, dar în care se foloseşte cărămida placată cu ipsos; sînt clădiri cu mai multe etaje, un fel de terase suprapuse, neregulat rectangulare, care amintesc întrucîtva de arhitectura aztecă. Pereţii compacţi de culoarea nisipului, în care ferestrele abia se zăresc dau o sugestie a existenţei austere a acestor primi locuitori ai pămîntului american, trăind astăzi în rezervaţiile din mijlocul deşertului.

Arta cea mai caracteristică a indienilor din Sud-vest, este, în afara coşurilor împletite (uneori atît de strîns, încît se poate căra cu ele şi apă), este ceramica. Forme dintre cele mai variate, împodobite cu picturi

geometrice şi zoomorfe, cu incizii ritmînd linii mărunte; unele cu suprafaţa aspră, altele lustruite îndelung, pînă dau impresia smalţului; mici statuete înfăţişînd păsări şi reptile fantastice, dar şi altele de o mare precizie realistă; pcdoabe, mărgele, inele şi cercei, păpuşi împodobite cu pene vopsite în culori tari: toate acestea mărturisesc o imaginaţie pe care meşterii de astăzi (nu numai indieni, dar şi tineri membri ai diverselor grupări artistice înfiinţate, sub semnul ideologiilor sociale progresiste, mai ales în marile oraşe), o valorifică în operele „noii arte”.

în secolul al VlII-lea, indienii au adus din Mexic cultura bumbacului şi, odată cu ea, o artă foarte complicată a dantelelor; costumele (şi nu numai cele de sărbătoare), rufăria, şervetele care acoperă vasele de bucătărie, toate erau ornate cu broderii. Ceva mai tîrziu, triburile Navaho au dezvoltat o largă industrie a covoa- relor care avea să influenţeze, mai ales în secolul al XX-lea, sectoare foarte diferite ale artei americane. înăuntru] unui sistem aparent rigid de stilizări geometrice, folosind o gamă foarte rafinată de negru, alb, gri uri şi brunuri,[1] fiecare jeşător aducea propriile modificări ale tiparelor tradiţionale.[2]

Aproape pe cuprinsul tuturor zonelor de cultură ale indienilor nord-americani au fost descoperite simboluri pictate sau incizate pe stînci sau pe înalţii pereţi ai canioanelor; nicăieri, însă, numărul acestor imagini nu e mai mare decît în Sud-Vest. Cel mai adesea, aceste semne au formă geometrică, triunghiuri, zigzaguri, cercuri, puncte, linii

1 **Pe la sfîrşitul secolului trecut, introducerea culorilor de anilină a produs o evidentă degradare a cromaticii originale.**

2 **Se citează exemplul unui artist navaho din Arizona care, se spune, a creat peste două mii de variante ale modelului romboidal din vechea artă a tribului său. (Vezi George C. Vaillant, *Indian Arts of North America*, New York, 1939, p SC.)**

paralele, meandre; alteori, foarte ciudate, aceste motive, fără formă definită, ca o scriere necunoscută, au fost săpate cu mare dificultate pe suprafaţa dură a rocii. De multe ori, contururile sînt accentuate cu felurite culori. Simboluri asemănătoare au fost găsite pe pietrele de mormînt; siluete de oameni şi de animale, amprente ale mîinilor sînt astfel grupate, încît unora le-au sugerat ceremonii străvechi. O tehnică foarte curioasă este aceea a „picturii cu nisip”, practicată şi astăzi în cîteva comunităţi indiene, îndeosebi în Utah şi în Ari- zona. Un călător de la sfîrşitul secolului trecut o relatează în acest chip: „vraciul a ales pietrele colorate în negru, albastru, galben şi alb (simbolurile indiene ale celor patru puncte cardinale, n.n.) şi le-a sfărîmat cu răbdare, pînă ce au devenit nişte nisipuri foarte fine. Apoi a început să le aşeze cu îndemînare pe o lespede de gresie, perfect întinsă; era limpede că el ştia mai dinainte locul fiecărui grăunte, că lucra din memorie şi nu din imaginaţie, pe temeiul unor modele moştenite de mai multe generaţii”[1]. Dacă o „pictură cu nisip” nu aducea în răstimpul cuvenit însănătoşirea bolnavului pentru care era executată, vraciul o distrugea şi, cu aceeaşi neistovită răbdare, începea din nou să aranjeze nisipul, după aceleaşi tipare. Cînd ea îşi ajungea scopul, era de asemenea distrusă, ceea ce explică numărul extrem de mic al operelor de acest gen care au fost consemnate şi care, dată fiind fragilitatea materialului, au putut fi aduse în muzee.

Muzeul din Portland deţine una dintre aceste foarte rare opere de artă: patru siluete mult alungite sînt stilizate în linii paralele şi în cercuri de o incredibilă exactitate. Fire de nisip roşii şi albastre imaginează scuturi împodobite cu motive geometrice, penaje

1 **Cf. Campbell Grant, *Rock Art of the American Indian*, New York, 1967, p. 114.**

bogate, şiraguri de mărgele; întreaga imagine e înconjurată de o ramă de nisip albăstrui, perfect rectangulară. În alte părţi, se spune, au fost văzute picturi de o exactitate asemănătoare, în care sensului magic iniţial i s-a substituit reprezentarea rea

listă, ele înfăţişînd scene de vînătoare sau portretul „uluitor’de exact” al preşedintelui Ken- nedy[1].

Civilizaţia indiană din California, de-a lungul fîşiei dintre Sierra Nevada şi Pacific, pare a fi mult mai nouă decît toate celelalte. Paşnicile populaţii de aici, aflate la un nivel mai coborît de civilizaţie, au creat, totuşi, o artă a împletirii coşurilor şi o sculptură (de obicei repre- zentînd o foarte bogată faună marină) mai variate decît ale vecinilor lor. În ţesătura fină a coşurilor sînt împletite uneori şi pene sau şiraguri de scoici, creîndu-se o nebănuită impresie de bogăţie. În munţii din apropiere de Santa Barbara, au fost descoperite picturi în care culorile dominante sînt roşu, alb şi negru, acordate cîteodată cu tonuri de galben, verde şi portocaliu; repre- zentările sînt, aici, predominant antropomorfe dar, nu o dată, li se alătură stilizări de stele, simboluri ale Oceanului şi ale munţilor, rezolvate în geometrii simple. Unele picturi dintre acestea se întind pe mari suprafeţe şi sînt desă- vîrşite de-a lungul cîtorva zeci de ani.

Nord-Vestul, izolat de celelalte centre ale culturii indiene, este o regiune întinsă între coasta crestată adînc a Pacificului şi un şir înalt de munţi împăduriţi. Regiunile de la miazănoapte de fluviul Columbia au o climă ferită de arşiţele Californiei sau ale Nevadei şi de iernile geroase ale Centrului şi Estului Statelor Unite; existenţa indienilor de aici era aceea a unor pescari în rîuri şi de-a lungul ţărmului, a unor vînători în Munţii Cascadei şi în Munţii Coastei. în caiace uşoare, cu arme ingenioase, unii dintre ei se aventurau pînă în larg, la vînătoare de balene. De altminteri, uriaşul cetaceu era socotit în unele triburi, precum cel al indienilor Snoqualmie, din statul Washington, un fel de zeitate supremă reprezentată în decoraţiile construcţiilor şi ale bărcilor, în sculpturi, în

**[1] Vezi Richard D. Bridges, *Some New Sand Paintings*, in „Sunset”, oct. 1971, pp. 28—34**

podoa

**[1] Vezi Richard D. Bridges, *Some New Sand Paintings*, in „Sunset”, oct. 1971, pp. 28—34**

bele de piele şi de lină. Afinităţile artei din aceste locuri cu aceea a indienilor olmeci şi inaya din America Centrală, a băştinaşilor din insulele Pacificului de sud şi a popoarelor din extremul orient (îndeosebi cu arta chineză) au fost revelate de numeroase studii[1]. Principalele triburi din această regiune au un gust marcat al încărcării ornamentului, al aglomerării de ' amănunte zoo – şi antropomorfe, caracteristică tot mai evidentă cu cît urcăm de-a lungul coastei canadiene, spre Alaska.

Cea mai specifică artă a Nord-Vestului este aceea a sculptării *totemurilor*; stîlpi înalţi, uneori de 20—25 metri, sculptaţi de la bază pînă în vîrf cu personajele unei mitologii mai degrabă joviale decît înfricoşătoare, urmăresc să sugereze relaţiile de rudenie dintre diferitele grupuri tribale, imaginile heraldice încorporau vietăţile din preajmă: pescăruşi, raţe sălbatice, corbi, vulturi, bufniţe, urşi, castori, lupi, foci, balene, felurite soiuri de peşti. Indienii nutreau, asemenea altor popoare, o curioasă credinţă evoluţionistă: fiecare trib sau clan avea ca strămoş un alt animal; astfel încît, pe măsura trecerii timpului şi a înrudirii între ele, grupurile tribale îşi îmbogăţeau şi mai mult imaginile sculptate pe totem. La Seattle am numărat pe un totem dăruit oraşului de indienii Yakima, douăzeci şi opt de specii diverse de animale. La unele populaţii aparţinînd grupului de nord-vest, mai ales la cele din Alaska, sculpturii zoomorfe i s-au adăugat elemente provenind dintr-o credinţă animistă, de asemenea răspîndită în multe civilizaţii aflate pe aceeaşi treaptă a dezvoltării: soarele, luna, ploaia, curcubeul, zăpada, steaua polară sînt figurate sub chipul

---

1 **O bibliografie completă în Daniel M. Mtndelowitz, *A History of American Art*, New York, 1970, p. 30 şi urm.**

unor animale, uneori fantastice, de cele mai multe ori, însă, dintre cele care populează marea şi pădurile din apropiere.

Totemul era socotit un fel de paznic al casei şi al întregului clan; protector al păinîntului şi al apelor apartinînd tribului, el era înzestrat cu puteri magice şi pedepsea fără cruţare faptele rele şi abaterile de la inflexibilele reguli ale comunităţii. Motivele folosite în decorarea stîl- pului sînt numai rareori abstractizate; ele exagerează formele, dar nu le distrug niciodată. Rostul lor nu era acela de a crea un limbaj menit să transmită idei generale; ci de a insufla un sentiment de teamă violentă. Din acest punct de vedere, arta totemului este, s-ar putea spune, funcţională: despărţită de obiectul respectiv, ea îşi modifică forma, odată cu semnificaţia. Simplificările se bazează mai ales pe curbe abrupte care se întretaie în planuri bisimetrice.

Că artiştii indieni aplicau la sculptura totemului un tipar foarte precis o demonstrează stilizarea formelor zoomorfe care se realiza diferit în arte cu o altă destinaţie. Chiar şi opere create în aceeaşi regiune şi la o distanţă foarte scurtă de timp sînt supuse unor principii foarte puţin asemănătoare ale simplificării. Paradoxal, arta obiectelor mici, inclusiv a celor de podoabă feminină, foloseşte mai adesea decît sculptura totemurilor imagini fantastice, greu de înseriat printre animalele cunoscute de locuitorii Nord- Vestului american. Şi, încă şi mai ciudat, dacă totemul propune o evoluţie de la animal la om, artizanatul şi sculptura de mici dimensiuni sugerează de multe ori o transformare inversă, a omului în bizare vieţuitoare cu chip înfricoşător. Un paravan de scînduri, pictat în jurul lui 1840 pentru locuinţa şefului tribului Shakes din apropierea Oceanului îngheţat şi păstrat acum în Muzeul de Artă din Denver,

înfăţişează un animal ciudat, un fel de urs cu trup de broască ţestoasă; formele sînt înscrise în dreptunghiuri cu unghiurile rotunjite. Dar ceea ce dă mai ales originalitatea acestei opere este inserţia elementului uman: treisprezece capete împodobesc ochii, nările, urechile, coatele, palmele, genunchii şi pieptul jivinei.

Faimoşi în primul rînd pentru lucrările lor în lemn, indienii Nord-Vestului sînt artişti la fel de ingenioşi ai pietrei, metalului, fildeşului, ai sculpturii în os şi în cochilii de scoici. La Muzeul din Portland, un scut de piele e pictat cu aceleaşi motive zoomorfe (de data aceasta, un castor, animal adesea reprezentat în arta Oregonului, şi a statului Washington) în care figurile mai de grabă de clovni naivi ale. oamenilor zugrăviţi pe pîntecele şi pe creştetul vietăţii centrale nu sporesc cîtuşi de puţin ceea ce ar fi vrut să fie aspectul fioros al castorului.

Uneori şi măştile, al căror rost era să înspăi- mînte duşmanii sau duhurile rele, par să răspîn- dească mai curînd veselie decît groază. O asemenea piesă de artă provenind din sud-estul Alaskăi e realizată în aramă, şlefuită doar în zona ochilor şi a frunţii, desigur cu gîndul ca, prin contrast, gura cu dinţi ascuţiţi şi pupilele abia zărite sub pleoapele grele, să pară mai întunecate, să fie mai înspăimîntătoare. Fizionomia rămîne, însă, carnavalescă; vrînd să figureze un ţînţar, masca adaugă un nas lung şi un fel de penaj în jurul capului, semănînd cu o coafură zbîrlită.

Mulţimea stilurilor artistice din Nord-Vest, asemănările cu arta unor populaţii foarte îndepărtate au pus probleme încă nerezolvate de antropologii care nu pot să stabilească decît foarte aproximativ originile triburilor indiene pe de malul Pacificului de nord. Totemurile i-au dus pe unii cu gîndul la arta maorilor din Noua Zeelandă şi a batacilor din

Samoa; măştile a căror structură rezultă din suprapunerea unor figuri diverse au fost asemănate cu cele din vechea civilizaţie chineză şi cu aceea a indienilor maya; principiul bisimetriei e comun, aşa cum au demonstrat specialiştii culturii polineziene şi central-americane.

Mai numeroase aici decît în cazul altor formaţiuni artistice ale Americii de Nord, întrebările de acest fel nu şi-au găsit răspuns.

Poate că se omite, totuşi, un fapt elementar, în vreme ce, în condiţiile colonizării, arta din apropierea Coastei de Est şi din Vestul Mijlociu a fost redusă treptat la o creaţie artizanală, operele cele mai semnificative aparţinînd epocii dinaintea venirii europenilor, cea a Vestului îndepărtat s-a bucurat de condiţii negreşit mai prielnice. Cele mai multe piese ale muzeelor americane specializate în arta indiană a acestor locuri provin din secolele al XlX-lea şi al XX- lea; foarte rar cele din vremurile mai vechi au supravieţuit. Triburile din Nord-Vest nu practicau ritul înmormîntării căpeteniilor lor împreună cu obiectele cele mai de preţ care le aparţineau, adăpostind, în felul acesta, de-a lungul vremii, operele de artă, aşa cum se întîmpla în alte locuri. în acelaşi timp, însă, ceea ce e foarte important, e că, pe Coasta Pacificului, creaţiile artistice cunoscute astăzi sînt produsul unei epoci în care schimburile cu unele regiuni mai apropiate sau chiar mai îndepărtate (schimburi directe sau, fireşte, mediate) nu mai constituiau o excepţie. Bogăţia formelor şi a motivelor din această zonă de cultură,[1] precum şi a unora

---

1 **„Arta indienilor de pe Coasta de Nord-Vest a depăşit-o, din punct de vedere al tehnicii şi al concepţiei, pe cea a tuturor celorlalte triburi din Statele Unite... Sculpturile în lemn realizate de ei pot fi comparate cu acelea din America Latină pre-columbiană care sînt, desigur, mult mai bine păstrate, fiind realizate în piatră". (Katharine Kuh, *The First Americans as Artists*, în „Saturday Review",**

din Nevada şi Utah, de asemenea atinse tîrziu de colonizare, se poate explica într-o bună măsură, cred, de împrejurările istorice amintite. De altminteri, nu mi se pare lipsit de semnificaţie faptul că tocmai aici se află centrele cele mai active de artă contemporană a indienilor.

Dar, aşa cum semnalam mai devreme, stratul dens al artei autohtone, formele variate generate de o lungă istorie a culturii indiene, nu au fost integrate decît foarte tîrziu în pictura şi sculptura coloniştilor europeni din America. Cînd se va produce, acest proces va duce la rezultate cu

totul notabile. Dar, deocamdată, prejudecăţile noilor locuitori] ai acestui teritoriu, relaţiile lor deloc prieteneşti cu indienii, îi împiedicau să descopere, în secolele al XVI-lea, al XVII- lea şi chiar al XVIII-lea, originalitatea civilizaţiei localnice. Avea loc, astfel, un fenomen, asemănător cu acela al asimilării artei africane de către europeni; şi în acest caz, tot epoca modernă a fost cea care a încercat să cuprindă într-o sinteză proprie formele mai vechi ale creaţiei socotite pînă atunci, cel mai adesea, ca expresie a exotismului sau a unui spirit care nu i-ar interesa decît pe etnografi.

---

**4 IX, 1971, p. 44**

## III. „ZUGRAVI" ŞI „MAEŞTRI"

„Zugravii” care colindau, în secolul al XVI-lea, drumurile încă primejdioase ale Americii 1111 erau altceva decît nişte meşteşugari destul de stîngaci, „posedînd o profundă lipsă de abilitate a rezolvării unor probleme precum anatomia, perspectiva şi racursiul”.[1] Mulţi dintre ei duceau în căruţele lor sărăcăcioase tablouri gata pictate cărora le lipsea un singur element: figura celui portretizat; clientul îşi alegea costumul care-i era pe plac şi „zugravului” nu-i rămînea decît să completeze, într-o şedinţă scurtă, chipul modelului.

În timpul iernii, zugravii, adăpostiţi în vreo odaie dosnică a gospodarilor din coloniile mai prospere, pictau zeci de asemenea „efigii fără chip”, plătindu-şi găzduirea cu treburi care nu aveau nimic de a face cu arta picturii: tăiau lemne, aveau grijă de vite, dărăceau lîna; cînd venea primăvara îşi încărcau pînzele în căruţe şi porneau din nou din oraş în oraş. În jurul lui 1670, au fost pictate numeroase portrete de acest fel, înfăţişînd personaje cu o atitudine demnă, ţepene, foarte asemănătoare între ele, ca figurile de pe cărţile de joc, impresie accentuată de tratarea rigidă a umbrelor. Decorati- vismul realizat în două dimensiuni demonstrează

apropierea de pictura renascentistă engleză din secolul al XVI-lea, din aşa-numita „perioadă a Tudorilor”. Pînă în primele decenii ale secolului al XVIII-lea, pictura americană va fi dominată de. această viziune care prelungeşte, astfel, „epoca medievală” a artei de aici pînă în plină vreme a clasicismului[1].

Cîte unul dintre artişti, de pildă cel care, în jurul lui 1675, a pictat cîteva portrete ale unor oameni cu dare de mînă din Boston şi e cunoscut sub numele de „meşterul familiei Freake”, se apropie de o tehnică mai exactă a notării amănuntelor fizionomice, aşa încît portretul capătă o înfăţişare mai puţin rigidă, reprezentînd un individ a cărui psihologie încearcă mai evident a fi tălmăcită de expresia ochilor şi a gurii, dar preocupările intelectuale ale modelului sînt, în continuare, repreznţate de o recuzită convenţională.

Mai nuanţată e tehnica unui pictor amator, căpitanul de corabie Thomas Smith; biografia lui e foarte puţin cunoscută. Se ştie doar că, în afara *Autoportretului* aflat astăzi la Muzeul din Worcester, pictorul-corăbier a mai pictat şi alte portrete, fiind, de pildă, plătit de Colegiul Har- vard, în 1680, pentru un tablou înfăţişîndu-l pe unul dintre profesorii de seamă ai şcolii. Smith este unul dintre cei dintîi artişti americani care nu au mai socotit pictura ca pe „un lucru util”, ci ca pe un „moment al frumuseţii”[2]. Diferenţa dintre lucrările sale şi cele ale „meşterului familiei Freake” este aceea dintre două etape ale istoriei artei. Discipol —cu sau fără ştire – al pictorilor Renaşterii, Smith nu mai consideră trupul modelelor sale doar ca pe un element al compoziţiei, menit numai să unească detaliile costumului şi ale decorului: el îi dă relief, greutate, cu alte cuvinte existenţă în spaţiu. Clarobscurul accentua forma

1 [2] ***Vezi J. T. Fiexner, First Flowers oj Our Wilderness,***
2**New York, 1969, p. 17**

obiectelor, şi artistul aşeza amănuntele socotite de el a fi cele mai importante, în aşa fel încît lumina să le pună în valoare. Petele locale de culoare erau sacrificate în favoarea unei scheme cromatice generale; forma era definită cu energie, contrastele violente, zonele intens luminate sînt aspre, umbrele grele. „Realismul anglo-olandez era modificat de elemente ale gustului baroc flamand”[1], dar şi de amintirea picturilor lui Sir Peter Lely, artist al Curţii regale din Londra. Trăsăturile feţei sînt clar marcate, umerii obrajilor, mîinile, cutele veşmintelor sînt modelate într-o lumină care şterge culorile. în acelaşi timp, fereastra care se deschide (aici, ca şi în alte portrete ale vremii) spre o privelişte fantezistă e un detaliu împrumutat din viziunea barocului flamand.

Secolul al XVII-lea nu izbutise, în pofida unor artişti cu un meşteşug mai sigur, să contureze un stil local specific. Adevărul e că unii pictori se temeau, după crudele „procese ale vrăjitoarelor”, ca arta lor, privită fără ochi buni de atotputernicii puritani din Noua Anglie, să nu fie socotită de-a dreptul erezie. Aşa cum, către 1650, scria unul dintre ei: „Nu aş cuteza să pictez chipuri de sfinţi, aşa cum mi-au cerut, vara trecută, nişte negustori francezi de lîngă New Haven. în oraşele englezeşti de aici (de fapt, coloniile puritane, n.n.), aşa ceva nu e îngăduit; ei cred că Dumnezeu nu poate fi cunoscut decît prin Scripturi. Dacă aş zugrăvi sfinţi, nu aş fi sigur că nu aş fi osîndit pentru vrăjitorie, aşa cum au fost osîndite bietele femei din Salem fiindcă auziseră «glasuri», şi nu se supuseseră lui Dumnezeu cel din

---

1 **Matthew Baigell, *A History of American Painting*, New York, 1971, p. 17**

Biblie”[1].

începuturile picturii americane sînt legate, astfel, prin forţa împrejurărilor, de o viziune realistă, ceea ce a îngăduit, în plină epocă barocă, supravieţuirea unei tradiţii renascentiste a Ţărilor de Jos. Tradiţie care se va răspîndi şi mai mult în coloniile americane după 1664, cînd englezii vor captura prospera comunitate olandeză a Noului Amsterdam, numită mai apoi Noul York. Aici, vreme de mai multe generaţii, familia pictorilor Duyckinck ajunsese să se bucure de o stimă pe care i-o rîvneau confraţii ei din coloniile puritane, supuşi unor condiţii mult mai puţin prielnice.

Către 1700, familia Duyckinck era vestită În oraşul ale cărei tradiţii olandeze erau încă foarte puternice. Uliul dintre ei, Evert, lucrase vitraliile pentru o biserică din Long Island, operă inimaginabilă în Noua Anglie puritană ale cărei case de rugăciune aveau o arhitectură atît de severă. Fiul său, Gerret, pictase stema oraşului deasupra portalului primăriei. La 1746, un Gerardus Duyckinck anunţa că a deschis din nou atelierul tatălui său de „zugrăveală, pictură, smălţuiri, lacuri, sticlărie, poleire în aur şi argint a ochelarilor, toate făcute fără cusur”[2]. Dovadă ca pictura nu se despărţise cu totul de meşteşuguri şi că ea singură nu putea să le dea artiştilor mijloace suficiente de subzistenţă.

Din întreaga dinastie Duyckinck, Gerret este cel căruia istoricii îi atribuie cele mai multe portrete pictate în cei aproape o sută şi cincizeci de ani de activitate a acestor artişti new-yorkezi. Liniile acuzate, formele rezultînd din întîlnirea unor zone de culoare puternic contrastante, accentele de lumină ce subliniază detaliile fizionomiei alcătuiesc

1 **Scrisoare a unui zugrav necunoscut, citată în Harvey 37 Wish, *Society and Thought in Early America*, p. 81**

2 **Cf. Rita S. Gottesman, *The Arts and, Crafts in New York*f *1726—1776*, New York, 1938, p. 39**

caracteristicile unui realism, care, precum se poate desluşi, este stilul artistic dominant în pictura coloniilor. El nu reprezenta inovaţia şcolii de pictori dintr-un anume oraş care s-ar fi răspîndit, apoi, pe întregul teritoriu al Americii de Nord; originea lui poate fi pusă, fără ezitare, în legătură cu tendinţele generale ale artei coloniale şi s-a constituit, concomitent, în mai multe centre de pe coasta Atlanticului. Raporturile cu pictura olandeză, semnalate unanim de istoricii artei din acea vreine, nu înseamnă, în mod necesar, că el ar proveni din Noul Amsterdam şi că ar îi iradiat de-a lungul cîtorva decenii şi în arta celorlalte colonii. Soluţiile sugerate de portretistica din Ţările de Jos au fost însuşite de artiştii din diferite oraşe americane, cunoaşterea lor fiind mijlocită, desigur, de unii pictori englezi ai timpului care se aflau şi ei sub înrîurirea viziunii predominante în arta olandeză.

„Zugravii” americani descopereau aici mij-loace mai simple de exprimare a personalităţii modelului, care nu Ie cereau o tehnică prea subtilă. Şi, în afară de aceasta, contrastul’dintre umbră şi lumină, atît de caracteristic picturii americane din jurul lui 1700, putea fi îndeajuns de lesne realizat în unele copii directe după gravurile europene, de multe ori mai bine cunoscute decît pictura Vechiului Continent. De pe la mijlocul secolului al XVI l-lea, corăbiile sosite de peste Atlantic descărcau tot mai des în porturile americane diverse ediţii ilustrate tipărite în Anglia, Olanda, Franţa, Germania. Se menţionează de asemenea, frecvente cazuri în care aceleaşi corăbii aduceau (uneori înfruntînd aspra cenzură puritană) foi mari gravate, de cîte un meşter popular, copii după tablouri mai mult sau mai puţin vestite[1]. În almanahuri, calendare, zodiacuri, cărţi de

1 **Vezi Eric Mercer, *English Art, 1553—1625*, Oxford, 1962, p. 261**

învăţătură sau în repovestiri ale eposului antic, surprinzătoare interpretări ale picturilor contemporane erau destinate să ilustreze scene ale unei fanteziste istorii îndepărtate.[1]

Alteori, mai cu seamă în regiunile din interiorul continentului, apropierea de tradiţia olandeză se făcea pe o cale diferită. Pictorii care, la începutul secolului al XVIII-lea, lucrau în aşezările de pe valea fluviului Hudson, urmau, în portretele fermierilor şi ale meşteşugarilor din micile tîrguri de acolo, o viziune înrudită cu acea a artei populare din Ţările de Jos şi cu varianta ei din coloniile americane populate de emigranţi olandezi şi flamanzi. Fără să insiste, asemenea celor din Noul Amsterdam, pe elementele ce definesc spaţiul, ei înscriau formele în- tr-un sistem bidimensional, în care şi decoraţiile florale ale veşmintelor, şi elementele de peisaj (văzute de obicei, prin ferestre plasate foarte aproape de model), mult simplificate, amintesc de ornamentele de pe cuierele pictate, de obicei, de aceiaşi meşteri. Linia este, aici, mai tăioasă; uneori mobilierul, pervazul ferestrelor, scîndu- rile pereţilor sînt desenate, inginereşte, cu rigla. Portretele, de fapt desene colorate, sînt caracterizate simplu, fără grija contrastelor de culoare şi a clarobscurului, predominante în şcoala din Noul Amsterdam.

E adevărat că nu toate picturile din această regiune pot fi încorporate în direcţia originară în Olanda; cîteodată, portretele îşi mărturisesc obîrşia în arta franceză a

1 **Aline B. Saarinen *(The Proud Possessors*: *The Lives, Times and Toastes of Some Adventurous American Art Collectors*, New York, 1958, p. 139) a identificat, în atitudinea unui gentilom american pictat în jurul lui 1715 de J. Cooper, modelul numit Alexandru cel Mare dintr-o ediţie germană a Alexandriei, tipărită pe la sfîrşitul secolului precedent. Acesta era inspirat, la rîndu-i, de un personaj dintr-o compoziţie religioasă, pictată de un artist anonim din Bamberg în prima jumătate a acelui veac.**

secolului al XVII-lea. O pictură înfăţişîndu-l, de pildă, pe guvernatorul Peter Stuyvesant are o izbitoare asemănare cu un portret al lui Corneille semnat de Le Brun; altele îl amintesc foarte clar pe Philippe de Champaigne. Dar dominantă rămîne arta cu inflexiuni folclorice, vecină cu artizanatul cu care, de altminteri, coloniştii, mai ales fermierii, o confundau aproape întotdeauna.

Acesta e spiritul care a prezidat şi apariţia celor dintîi opere ale sculpturii americane. De multe ori, acelaşi meşter care zugrăvea casele şi corăbiile, picta firmele prăvăliilor şi ale atelierelor, căruţele mari ale negustorilor şi portrete ale celor mai bogaţi. Tot astfel, dulgherii erau cei care sculptau tradiţionalele personaje

de la prora corăbiilor şi pietrarii, constructori ai caselor, cei dintîi autori ai unor sculpturi înfăţişînd portrete şi chiar compoziţii de mai mică întindere. Cele dintîi lucrări de acest fel, în a doua jumătate a secolului al XVII-lea, sînt cîteva pietre de mormînt ale unor personalităţi mai importante din coloniile Noii Anglii. Stilul lor este diferit de acela al sculpturii practicate pe atunci în Marea Britanie: ele transcriu, de obicei, în piatră unele imagini gravate în cărţile de circulaţie în epocă. Pe mormîntul lui Joseph Tapping din King's Chapel de la Boston e sculptată o viguroasă alegorie, în spirit renascentist, înfăţişînd moartea sub chipul unui schelet al cărui braţ, cu o anatomie redată foarte aproximativ, e împins de un personaj înaripat şi cu barbă stufoasă, Timpul (care poartă şi o clepsidră de formă ciudată), să stingă făclia ce veghează deasupra unui glob pămîntesc. Sursa a fost identificată într-o gravură a unei cărţi englezeşti[1] publicată la Londra cu patruzeci de ani mai devreme. (Tapping a murit în 1678.) în alte împrejurări, simbolul morţii e simplificat, redus la o geometrie a cercurilor şi a dreptunghiu- rilor; familii întregi de sculptori, Soule din Plympton sau Worcester din Harvard, vor cultiva de-a lungul secolului al XVIII-lea această stilizare geometrică în care sentimentul elegiac e notat într-un fel de stenografie a formelor ce s-ar vrea înspăimîntătoare: rotunde (semni- ficînd ţeasta şi găvanele goale) şi alungite (în dreptul nasului şi al buzelor strînse). Impresia e de stranie mască africană.

Dar, paralel cu dezvoltarea acestei simbo- listici, sculptura americană a încercat, în spi- ritul pe care îl întrupa şi pictura vremii, să se apropie de o reprezentare a lucrurilor din preajmă. După un obicei vechi, cunoscut în ţările lor de obîrşie, meşterii cioplitori aşezau în imaginea de pe lespedea mormîntului şi

[1] ***Hieroglifele vieţii omului*** **de Francis Quarles ;vezi Richard McLanathan, *op. cit.,* p. 17**

obiectele care semnificau îndeletnicirea celui răposat: corăbii

[1] ***Hieroglifele vieţii omului* de Francis Quarles ;vezi Richard McLanathan, *op. cit.,* p. 17**

şi ancore pentru marinari, pluguri sau ciorchini de struguri pentru fermieri, o balanţă pentru neguţători, cîte o carte şi un condei pe groapa cărturarului. Portretele sculptate pe lespezile de mormînt rămîn şi ele, de cele mai multe ori, între limitele convenţiei; ele nu-şi puteau propune, dată fiind lipsa de îndemînare a sculptorului, să creeze asemănarea cu modelul. într-o epocă în care pictorii, de pildă cei din Noul Amsterdam, acordau tot mai multă luare aminte individualizării şi începeau să-şi pună probleme de sugerare a spaţiului şi a perspectivei, cioplitorii se mulţumeau cu nişte efigii generale: înscrise în curbe prelungi, portretele acestea prezintă o uimitoare disproporţie a detaliilor. într-unul dintre aceste portrete, cel de pe mormîntul reverendului Jonathan Pierpont din Walkefield, mort în 1709, sculptorul Nathaniel Lamson a înfăţişat un fel de păpuşă cu cap mare şi bucălat, înconjurat de plete ondulate. Capul fără gît, se leagă direct de bustul scund, înveşmîntat într-un fel de tunică ale cărei cute sînt aranjate cu multă grijă. Două mîini mici ţin sprijinită de piept, o carte în reprezentarea căreia Lamson dovedea o bună cunoaştere a legilor perspectivei. întreaga imagine, părînd mai curînd desenată decît sculptată, e construită pe temeiul unei foarte riguroase simetrii bilaterale: faldurile hainei, şuviţele de păr perfect paralele, despărţite de o cărare exact în mijlocul creştetului, urmează toate acest principiu inflexibil, astfel îneît sculptorul are grijă să aşeze în dreapta imaginii, de pildă, tot atîtea fire de păr cîte aşezase şi în stînga.

Portretele sculptate se depărtează, astfel, în chip hotărît, de viziunea pe care autorii imaginilor simbolice o voiau macabră. Ele sînt învăluite într-un fel de calm naiv, foarte diferit de amara meditaţie melancolică a

poeţilor puritani din epocă. E un fel de înţelepciune liniştitoare în faţa morţii; nu se regăseşte aici nici sentimentul unui Thomas Smith, pictorul care în *Autoportretul* pictat tot cam pe atunci, introducea cîteva versuri respingînd, în tradiţie puritană, „lumea relelor, a jucăriilor, a dorinţelor şi a luptelor”, celebrînd întîlnirea cu puterea transcendentă.

Vor trece, însă, mai multe decenii pînă cînd sculptura coloniilor va dobîndi o expresie personală, fără ca viziunea ei să mai fie îndatorată gravurii sau picturii. Între timp „zugravii” îşi lărgeau domeniul experienţei lor artistice, limitat pînă atunci aproape exclusiv la portrete. Pe valea Hudsonului, olandezii pictau peisaje încă din prima jumătate a secolului al XVII-lea, şi în 1644 o carte cuprinzînd „privelişti din Noul Amsterdam, făcute în acuarele”[1] era trimisă, peste Atlantic, în ţară.

însăşi atmosfera culturală devenea, treptat, mai prielnică progresului artistic. De-a lungul întregului secol al XVII-lea, se menţionează un singur îndreptar de artă, *Desenul, cea tnai veche şi excelentă artă a. zugrăvirii,*[2] adus din Londra printre nenumăratele cărţi despre împletituri şi dantele. În secolul următor, zeci de asemenea manuale de „zugrăvire” vin din Anglia, Franţa, Olanda, Suedia. Multe dintre ele se vindeau în prăvăliile aşezării suedeze din oraşul care se va numi, ceva mai tîrziu, Philadelphia şi care ajunsese unul dintre cele mai active centre ale culturii americane. Casa ghildelor şi bisericile de aici erau pictate cu scene de gen şi cu peisaje pe care clădirile din Noua Anglie nu le cunoşteau. în 1765, cel dintîi colecţionar de artă din America, pictorul Du Simitiere, e semnalat tot la

---

1 **Vezi Carl W. Drepperd, *op. cit.* p. 15**

2 **Cartea fusese scrisă, în 1612, de Henry Peachem. Vezi E. S. Balch, *Art in America before the Revolution*, New York, 1908, p. 73**

Philadelphia.[1]

În a doua jumătate a secolului, ziarele din New York şi din Philadelphia publicau relativ frecvent anunţuri ale pictorilor sau ale negustorilor de tablouri care dădeau de ştire, unii că pot „zugrăvi chipuri foarte asemănătoare cu acelea ale domnilor, doamnelor şi copiilor lor”, ceilalţi că „au primit un nou transport de picturi, gata înrămate”[2]. E adevărat că tablourile erau cuprinse la sfîrşitul unei lungi liste de „articole la fel de ieftine ca de obicei în această prăvălie”, precum „vinuri dulci şi amărui, băuturi spirtoase de Jamaica, rom de Antigna… oţet, untdelemn, stafide, curmale… ciocolată, cafea, căpăţîni de zahăr… orez, piper de Cay- enne, muştar de New York, săpun, pipe, ardei iuţi… piersici, prune de Olanda, abia aduse din port, brînză de Cheshire, hîrtie, cerneală, ceară, ace de tricotat, lînă scoţiană, ace cu gămălie, douăsprezece lăzi goale de sticle de vin”[3]. Şi, la sfîrşitul acestei înşiruiri, picturile, „vîndute, ca întotdeauna, la preţuri rezonabile”…

Primele galerii new-yorkeze de artă au fost, astfel, ceea ce se va numi mai tîrziu „drug- store”-urile, prăvălii în care se găseau de toate, de la oţet la pînă tablouri. Pictura nu părăsise încă domeniul utilului. Oricum, se vădea un progres faţă de părerile despre artă ale epocii anterioare cînd, în numele poruncilor din *Decalog,* pastorii puritani interziceau „înfăţişarea oricărui lucru de pe pămînt, sau din cer”, socotind-o „idolatrie”, şi, deci, „faptă diavolească”.[4]

Generaţiile recente de emigranţi aduseseră

---

1 **Vezi Aline B. Saarinen, *op. cit.* p. 34 şi urm.**

2 **Vezi John \V. McCoubrey, *American Art, 1700—1960,* Englewood Cliffs, 1965, pp. 8—9.**

3 **Ibid.**

4 **Predica din 13 ianuarie 1701 a reverendului Samuel Willard. Cf. Larisa Dresser, *XVIIth Century Painting in New England,* Worcester, 1935, p. 149**

cu ele un spirit mai liberal decît al primilor puritani. Odată cu apariţia unor ateliere mari, a oraşului cu numeroase întreprinderi meşteşugăreşti, a fermelor foarte depărtate între ele, şi cu decăderea micului tîrg de la începutul erei coloniale, puterea teocraţiei puritane slăbise mult. În afară de aceasta, ideile iluminismului european pătrundeau prin cărţile aduse de peste Ocean de librarii americani, tot mai numeroşi, iar ecoul descoperilor ştiinţifice ale lui Newton

şi al filozofiei lui John Locke, foarte puternic printre tinerii intelectuali şi printre muncitorii cei mai instruiţi, atacau direct teismul puritanilor, odinioară atotputernic în cultura coloniilor.

împotriva aristocraţiei clericale, s-au produs cîteva importante mişcări populare; conducătorul uneia dintre ele, pastorul John Wise din Ipswich, a devenit unul dintre cei mai influenţi gînditori politici din Noua Anglie. Fiu al unor emigranţi foarte săraci, el condusese în 1688 o răscoală a locuitorilor din cartierele proletare ale oraşului său, protestînd împotriva regimului nedrept al impozitelor care-i favoriza pe bogătaşi. întemniţat de guvernator, Sir Edmund Andras, unul dintre cei mai înverşunaţi apărători ai administraţiei conservatoare, oamenii săraci din Ipswich au strîns, prin colectă publică, suma hotărîtă ca amendă în schimbul eliberării din închisoare, aşa cum stipulau legile vremii.

În primele decenii ale secolului al XVIII-lea, el va publica două pamflete, *Cearta dintre biserici*, dată în vileag şi *Combaterea conducerii bisericeşti a Noii Anglii*, ambele reluînd ideile „contractului social”, evident potrivnice doctrinei puritane a „guvernului ales de Dumnezeu”. Raţionalismul iluminist pătrunsese în universităţile create de curînd, astfel încît Harvardul era numit în mod

curent de reprezentanţii sectelor pietiste „cuibul ateismului”. Literatura, desprinzîndu-se rareori de tradiţia clasicistă a veacului anterior, a creat – totuşi – cîteva opere semnificative pentru atmosfera culturală, mult mai receptivă la priveliştile pămînteşti. Poezia, datoare încă, în multe cazuri, modelului britanic al lui Dryden şi al lui Pope, începe să recepteze, şi înrîuririle liricii de natură a lui Young şi, cîteodată, ale viziunii dramatice în care elementele se mişcă, ameninţătoare, ca în poemele falsului Ossian. Chiar şi unii reprezentanţi ai spiritului conservator, ca predicatorul 45 Mather Byles, proslăvesc înflorirea artelor pe
pamîntul care „vremuri îndelungate a rămas un pustiu, înconjurat de păduri sălbatice”. America începe să asculte „cîntecul de liră al celor nouă muze”, iar „penelul descoperă frumuseţile de văpaie” ale „priveliştii scăldate de lumini noi şi locuite de creaturi frumoase”. Lungul poem al lui Byles este, de fapt, o laudă a picturii, şi, rnai ales, a operei lui John Srnibert, artist din Boston. Fără însuşiri poetice deosebi le, versurile reprezintă un moment important în evoluţia ideilor despre artă, într-un ţinut în care indiferenţa – dacă nu chiar adversitatea —îşi găsise pînă atunci, destul de adesea, temeiuri teoretice inflexibile.[3]

Documentele semnalează, la începutul secolului al XVII l-lea, mai multe ateliere ale artiştilor europeni stabiliţi în oraşele americane. Anunţurile publicate de ei în ziarele din Charleston Philadelphia, Anuapolis mărturisesc nădejdea „de a afla deci un onorat public pe care să-l intereseze înfăptuirile artei celei fără de moarte”[1]. În sudul agrar, artiştii găseau mult mai rar mijloacele de subzistenţă pe care le ofereau concentrările urbane din nord. Chiar şi acolo, activitatea pictorilor şi a sculptorilor nu se

1 **Cf. John W. Mc. Coubrey, *op. cit.* p. 12**

constituise în mod unitar şi nu reflectă concepţiile vreunei şcoli (cu excepţia, desigur, a unor direcţii artistice europene); de foarte multe ori, ea se manifestă încă sub chipul unei arte ambulante, îndeletnicirea de pictor sau de sculptor nu era mai niciodată suficientă pentru a asigura existenţa cuiva. S-a spus că vreme de multe decenii, artiştii apăreau şi dispăreau din oraşele americane fără să determine formarea unei şcoli naţionale.

Şi, totuşi, se poate vorbi despre constituirea unei „viziuni americane” tot mai precis definită pe măsura trecerii secolului al XVIII-lea. Ten-

dinţele manieriste, reflectîndu-le pe cele din arta engleză a primei jumătăţi a veacului, sînt temperate de insistenţa cu care clientela localnică le cerea pictorilor o reprezentare realistă. Ceea ce face ca şi operele care dezvăluie o mai precisă cunoaştere a tehnicii specifice a picturii să se îndrepte spre respectarea detaliului şi spre sublinierea conturului, astfel încît această perioadă a fost numită „o etapă a unei evoluţii lente, mai cumul decît o întrerupere a tradiţiei picturii naive şi înlocuirea ei cu o pictură de atelier, profesionistă”[1]. Nu se poate contesta că stilul „meşterului familiei Frcake” şi al altor artişti, mai ales al celor de pe valea Hudsonului, era acum imitat în multe centre provinciale ale Americii. „Dacă arta vremurilor trecute s-a despărţit de influenţa europeană, aceasta s-a petrecut datorită modeştilor meşteri din secolul al XVlII-lea, care, cu puţina lor ştiinţă despre legile picturii, tălmăceau lucrurile văzute de ei într-un limbaj simplu, fară ornamente, făcînd să răsune în el sunetele unei lumi noi, deosebită de aceea cunoscută de contemporanii lor de pe

1 **Matthew Baigell, *op. cit,* p. 24**

celalalt ţărm al Atlanticului”[1].

Principala sursă a influenţei engleze asupra picturii americane a fost arta mezzotintei, mai ales aşa cum era practicată de Godfrey Knel- ler, un gravor german stabilit la Londra şi care se bucura de foarte multă trecere în cercurile artistice britanice. S-a observat că, în unele cazuri, portretele coloniştilor americani erau, de fapt, interpretări literale ale operelor lui Kneller; cîteodată, portretul vreunui negustor din New Jersey, de pildă, era aşezat pe un trup îmbrăcat în veşminte aristocratice copiate, de fapt, după o gravură realizată, numai cu puţini ani mai devreme, de portretistul englez.[2]

Se înţelege de la sine că, transformată în pictură, mezzotinta era structural modificată: trecerile tonale înlocuiau efectele de lumină, iar punctele de contrast puternic erau transformate în ample suprafeţe luminoase. Sugerarea învelişului de aer era foarte mult redusă, iar tehnicii rezumative a gravurii îi lua locul acel profund respect al detaliului, atît de caracteristic artei americane. Modelarea formelor era simplificată, astfel încît numai arareori lumina intervenea în valoarea volumelor, de cele mai multe ori tratate în curbe prelungi, despărţite tăios de fundalul tabloului. Efortul de a traduce imaginea gravată în alb şi negru într-una colorată nu se concretiza prea des într-un regim colorist ic apt să dea unitate formelor de pe pînză; culorile se alăturau fără să creeze relaţii logice între ele. Drept urmare, deşi aşezate cu multă grijă la locul lor, amănuntele fizionomice nu par decît

1 **Adolph Gottlieb,** ***The Artist and the Public*****, in „Art in America”, dec. 1954, p. 268*****1***

2 **VeziJWaldron Phoenix Belknap, Jr.,** ***American Colonil*** 47 ***Painting*****:** ***Materials for a History*****, Cambridge, 1959, p. 273**

rareori a fi legate într-o unitate firească, într-un spaţiu, coerent.

„Cum trebuie să privim aceste picturi?”, se întreba cu dreptate un istoric al artei americane. „Dacă le socotim opere ale picturii europene, ele sînt ceea ce sînt: copii evidente. Dacă le interpretăm ca picturi făcute în America, ele devin o parte ale unui grup larg, avînd unele trăsături comune. Ca opere ale artei americane, ele ne dezvăluie mai mult sursele preluate de artişti decît aspectele vieţii Americii din acea vreme. Dacă se poate trage o concluzie din aceste opere, ea ne îngăduie să înţelegem că, deşi mulţi pictori americani scontau peisajul propriei lor ţări, ei nu contestau izvoarele artei şi culturii lor. Ei se considerau ca americani, dar, în acelaşi timp şi europeni stabiliţi în America”[1].

încheierea mi se pare cu totul discutabilă; ea nu răspunde, de altfel, nici constatărilor anterioare ale aceluiaşi comentator. E adevărat că, mai mult decît alte domenii ale culturii americane, artele plastice au receptat direct influenţele

1 **Matthew Baigell, *op. cit*p. 25**

europene. Dar, deşi mai puţin evident decît în alte cazuri, în care înrîurri asemănătoare se întîlneau cu tradiţii artistice îndelung constituite, pictura şi sculptura de dincolo de Atlantic nu a fost pur şi simplu „importată” în America, fără a fi fost modificată de ideile şi de gustul predominante în colonii. Timidă încă, pentru că nu fusese încurajată nici de atotputernicii locurilor, arta coloniilor mărturisea, totuşi, o înţelegere nuanţat diferită de aceea din ţara de origine. Una dintre cele mai convingătoare dovezi o constituie felul în care viziunea unor pictori sosiţi din Europa s-a transformat treptat în climatul artistic al teritoriilor americane.

în jurul lui 1712 se stabilese la Philadelphia un suedez, Gustavus Hesselius, pictor care va deveni o personalitate respectată în coloniile de la sud de Noua Anglie. Unii îl declară „cel mai original artist care a lucrat în prima jumătate a secolului în Pennsylvania, Delaware, Virginia şi Maryland”[1]. Originalitatea lui Hesselius stătea tocmai în transformarea viziunii dobîndite în atelierele europene întruna foarte asemănătoare (cu siguranţă, exprimată cu mijloace mai precise) cu aceea a altor artişti europeni care trecuseră Oceanul. Tehnica academistă a lăsat locul unei picturi a formelor mai precis definite, a umbrelor şi luminilor ferm separate. Evoluţia spre o artă realistă este, fără îndoială, efectul însuşirii (poate sub presiunea pretenţiilor clientelei, poate sub aceea a exemplului unor alţi artişti) unei direcţii specifice a picturii americane din acea vreme. Oricare ar fi cauzele acestei evoluţii, ea a fost remarcată de intelectualii din Philadelphia, unii dintre ei renunţînd la „priceperea cu care domnul Hesselius face ca portretele sale să se asemene atît de bine, pînă în cele mai mici amănunte, cu

[1] **Alan Burroughs, *Limners and Likenesses: Three Centuries of American Painting*, Ccmbridge, 1936, p. 246**

chipul celor pic-

[1] **Alan Burroughs, *Limners and Likenesses*: *Three Cen-
turies of American Painting*, Ccmbridge, 1936, p. 246**

tati de el"[1]. Că artiştii americani se supuneau unei opinii foarte clar formate, o dovedesc rîn- durile unei scrisori trimise, peste cîteva decenii, de un alt pictor John Singleton Copley, gravorului londonez care-i copia cîteva portrete: „De bună seamă, mă încred în grija cu care vei păstra asemănarea, aceasta fiind partea cea mai însemnată a preţuirii unui portret de către cunoscătorii de artă din Noua Anglie"[2].

În decurs de două decenii, tehnica lui Hesselius se va schimba de la aceea a unui baroc îndeajuns de convenţional, în care accentul cădea pe efectul transparenţelor veşmîntului, iar poza personajului era de o graţie afectată, la un realism sobru al detaliilor, la o atitudine firească a modelului. Temele picturii lui Hes- selius sînt foarte variate: compoziţii mitolo gice (printre ele *Bacchus şi Ariadna*, din 1720, probabil cea dintîi operă de acest gen realizată în colonii), ample tablouri cu subiect religios *(Cina cea de taină*, pictată pentru o biserică din Maryland, pare la fel să fie prima lucrare compoziţională consacrată unei asemenea teme); el este citat de istoriile de artă ca „autor al celor mai vechi portrete de indieni (cîteva picturi înfăţişîndu-i pe membrii tribului Delaware, n.n.), lucrate cu seriozitate şi cu simţ realist, despovărate de orice fantezii exotice"[3].

Cîmpul larg al preocupărilor artistice ale lui Hesselius a relevat într-un anunţ publicat de un ziar din Philadelphia, semnalînd „picturile făcute cu cea mai desăvîrşită artă de Gustavus Hesselius din Stockholm şi de John Winterdin Londra: embleme şi blazoane

---

1 **Cf. Frederick B. Tooles, *A Contemporary Comment on Gustavus Hesselius*, in „The Art Quarterly", XVII (oct.- dec. 1953), p. 273**

2* **Cf. Jules David Prown, *John Singleton Copley*, Cambridge, 1966, I, p. 45**

3 **Oliver W. Larkin, *Art and Life in America*, New York, 1960, p. 138.**

pictate pe trăsuri, pe mobile etc., şi orice soi de ornamente; peisaje, firme, zugrăveli de corăbii şi de case, poleiri de tot felul, scrieri în aur şi în culori, picturi vechi curăţate şi reparate etc."[1]. El este şi unul dintre cei mai reputaţi meşteri de clavecine şi de orgi pe care „le împodobea cu picturi dintre cele mai izbutite făcute de propria-i mînă"[2].

Hesselius devenea personalitatea cea mai respectată a picturii americane (sau, cel puţin, a aceleia din coloniile din regiunea de mijloc a ţărmului Atlanticului) exact în aceiaşi ani în care compatriotul său, Michael Dahl, era proclamat „cel mai de seamă artist din Londra". Dar, în vreme ce Dahl era preocupat de problemele unei arte manieriste, agreate de aristocraţia britanică, Hesselius era evident înclinat spre soluţii mai simple, destinate reprezentării realiste a vizualului. Există, fără îndoială, în picturile sale (cîteodată nu numai în cele de început) unele exemple de interpretări convenţionale: sînt portrete în care gustul modelului nu îngăduia îndepărtarea de tradiţia curteană engleză, înţeleasă de artistul suedez ca un şir de concesii făcute unei maniere convenţional-dulcege. Dar, cînd se înfăţişa pe sine însuşi, liber de pretenţiile şi de prejudecăţile clientelei, suavitatea lăsa locul unei reprezentări viguroase, unei modelări atente a feţei şi a mîinii, astfel încît caracterul celui portretizat să fie mai puternic reliefat.

însuşirile acestei viziuni sînt şi mai desluşite în cele două portrete[3] ale şefilor indieni din triburile Delaware. Departe de imaginile exuberant colorate pe care exploratorii le aduseseră din America în cei

1 **Cf. James Thomas Flexner, *First Flowers of Our Wilderness*, p. 102**

2 **Cf. Oliver W. Larkin, *op. cit.* p. 139**

3 **Semnificativă e împrejurarea că istoriile contemporane de artă, şi nu numai documentele vremii, numesc portretele cu termenul „likenesses", asemănări. Ceea ce dezvăluie care este considerată a fi principala calitate a acestor opere.**

150 de ani dinainte, picturile lui Hesselius sînt documente de o autentică umanitate. Figurile imobile, asemenea unor măşti tragice, sînt (mai ales aceea a bătrînului Lapowinsa) de o mare nobleţe spirituală. Artistul este, aşa cum s-a subliniat[1], impresionat de prezenţa unor oameni, de suferinţele lor; picturile lui emoţionează nu din pricina amănuntelor de o netăgăduită măreţie (ornamentele traistelor atîrnate la gît, semnele cu care sînt zugrăviţi obrajii, toate contribuind la realizarea unor efecte stranii), ci pentru că Hesselius a desluşit o dramă adevărată, aceea a amurgului unui popor izgonit de pe pămînturile lui[2].

John, fiul lui Gustavus Hesselius, a moştenit atelierul tatălui său, dar nu i-a continuat tradiţia întorcîndu-se spre o artă a graţiei decorative, a convenţiei aristocratice care acordă atîta importanţă eleganţei vestimentare, frumuseţii surîză- toare a modelelor. Ceea ce demonstrează că abordarea unei viziuni realiste (aşa cum era aceea din anii de maturitate ai lui Gustavus) nu s-a produs într-o evoluţie lină şi că ezitările, întoarcerile spre modalităţi anterioare nu reprezintă cîtuşi de puţin cazuri excepţionale.

Succesul lui Charles Bridges, pictor al aristocraţiei din Virginia, într-o epocă în care Hesselius picta la Philadelphia, e o altă dovadă. Într-o scrisoare a unui înalt funcţionar britanic din partea locului, Bridges e descris ca „un bărbat de familie bună… care, fie din pricina vitregiilor soartei, fie pentru că el însuşi a fost nepăsător, e silit acum să-şi cîştige pîinea… într-o ţară străină şi cu o îndeletnicire nu pe măsura obîrşiei sale”. Deşi nu avea „mîna

1 **Vezi James Thomas Flexner, *First Flowers...,* p. 100**

2 **Portretele au fost pictate în timpul tratativelor dintre populaţiile indiene şi colonişti, în urma cărora, ameninţaţi şi înşelaţi, indienii şi-au cedat întregul lor teritoriu.**

măiastră a lui Lely sau a lui Kneller (criteriul comparaţiei cu artiştii aristocraţiei londoneze spune destul despre caracterul picturii sale, n.n.), el merită a fi numit pictorul de. frunte al Virgi- niei”[1]. Bridges s-a prezentat cu o scrisoare de recomandaţie către guvernatorul William Gooch;

1 **Cf. Edgar P. Richardson, *Painting in America*, New York, 1956, p. 112**

acesta l-a invitat la cină, i-a împrumutat trăsura, dar nu s-a putut împiedica să observe, în jurnalul său, că „o asemenea atente arătată de un guvernator unui pictor este, orice s-ar spune, un lucru din cale-afară de ciudat şi de nepotrivit”[1].

Pentru cîtăva vreme, Bridges a reinstaurat, în Virginia şi în alte colonii din Sud, primatul" unei arte manieriste pe care influenţa unui Hesselius sau a unui Smibert păreau a o fi clătinat. Tehnica portretului Wilhelminei Byrd, soţia protectorului său, i-a impresionat pe unii artişti din Virginia şi din Georgia într-atît, încît multe opere portretistice lucrate aici în deceniile următoare „mărturisesc adeziunea la aceeaşi estetică a formelor delicate, a idealizării atmosferei învăluite într-o lumină blîndă. Portretul este al unei reprezentante al acelei nobili mi provinciale care păstrează nostalgia luxului din Anglia îndepărtată; şi detaliile fundalului în care e înfăţişat un tipic parc englezesc, accesoriile răspîndite cochet în jurul modelului o dovedesc cu prisosinţă.

Confruntarea dintre cele două tendinţe artistice, una tradiţională, provenind, cu foarte puţine transformări, din arta mondenă britanică, a doua dezvoltînd caracterele realismului din recentele opere ale picturii localnice, va continua multă vreme în coloniile americane şi nu se va încheia nici după războiul de independenţă de la 1776, cînd relaţiile cu Europa vor căpăta, hotărît, un alt caracter decît acela, iniţial, de subordonare. Concomitent cu activitatea lui Bridges şi a multora dintre discipolii săi, se semnalează importantele succese materiale dobîndite de Jeremiah Theus, elveţian stabilit într-o altă colonie sudică, anume în Carolina de Sud. Supunîndu-se, de foarte multe ori, cerinţelor gustului celor bogaţi din aceste părţi (aceiaşi clienţi care asiguraseră gloria lui Bridges), Theus este, în egală măsură, datornic unei arte ce punea accent pe

**[1] Cf. James Thomas Flexner, *First Flowers....,* p. 105**

reliefarea caracterului. Impresia de eleganţă a costumelor se însoţeşte adesea cu o reprezentare energică a fizionomiilor. Modelele sale, cu aspect de harnice gospodine, pieptănate sobru, cu privire hotărîtă, sînt departe de personajele picturilor lui Bridges, coborîte – parcă – din pastoralele barocului englez, cu poza lor visătoare şi inocentă. Pe trupurile voinice ale doamnelor din Caro- lina, aşa cum le înfăţişa Theus, rochiile de mătase, bogat brodate, au o eleganţă zadarnică şi rămîn simple pretexte pentru efecte de culoare, pierzîndu-şi semnificaţia de însemn al unei condiţii sociale, aşa cum le-ar fi dorit clienta. Portretele sale par, de aceea, mai curînd studii de atelier cu modele îmbrăcate cam la întîmplare; vina nu este, cu siguranţă, a artistului, ci – în primul rînd —a modelului.

Prosperii plantatori din sud vor cultiva multă vreme această artă imitată după cea europeană; cultura de dincoace de ocean va reprezenta, pentru ei, o treaptă incontestabil mai înaltă. Se menţionează, printre altele, exemplul lui George Washington însuşi, care, vrînd să-şi împodobească locuinţa, comanda la Londra „un peisaj frumos, care să aibă dimensiunile de un yard pe 21 1/2 inches”[1]. (I se trimitea o copie după Claude Lorrain.)

Documentele de pe la mijlocul secolului al XVIII-lea amintesc destul de frecvent că printre meşteşugarii din Virginia, Carolina, Maryland şi din Noua Anglie se aflau şi unii negri. Ei nu erau numai printre cei mai destoinici dulgheri şi zidari care au construit elegantele castele de modă franceză de pe plantaţiile din sud; dar şi printre foarte preţuiţii artizani ai unor îndeletniciri delicate: ebenistică, tapiserie, sticlărie. Contribuţia lor la dezvoltarea „artelor domestice”, aşa cum sînt numite cîteodată de istoricii culturii americane, e încă insuficient studiată. E drept că multe dificultăţi stau în calea unui

**[1] Vezi James Thomas Flexner, *First Flowers...,* p. 108**

studiu aprofundat; numele celor care lucrau asemenea opere nu sînt decît foarte rareori menţionate. Şi, fără îndoială, încă şi mai rar acelea ale sclavilor negri. Meşterii negri, obligaţi să se supună întru totul gustului stăpînilor lor, nu puteau să aducă ecouri semnificative din creaţia folclorică a pămîntului de unde fuseseră aduşi, astfel încît operele realizate de ei nu pot fi deosebite de ale celorlalţi.

Sînt încă şi mai rare cazurile în care negrii sînt menţionaţi ca pictori. Într-o lume în care guvernatorul Grooch socotea că a făcut „un lucru din cale-afară de ciudat şi de nepotrivit[66] invitînd la cină un pictor, deşi acesta era, neîndoios, „de familie bună”, nu ni-i putem imagina pe bogătaşii din colonii acordînd vreo luare aminte unui artist negru. Abia în ajunul războiului de independenţă, se pomeneşte un anunţ publicat într-un ziar din Boston vorbind despre un „bărbat negru al cărui extraordinar geniu a fost îndrumat de cei mai de seamă maeştri din Londra; el face portrete la preţuri foarte reduse”[1]. Abia cîteva decenii mai tîrziu, pictura unor artişti de culoare, precum Joshua Johnston din Băltimore sau Robert S. Duncanson din Cincin- nati, vor depăşi condiţia acestui anonimat în care fuseseră ţinuţi înaintaşii lor.

De altminteri, coloniile din Sud nu consti- tuiau încă un mediu prielnic progresului artelor plastice şi adoptării unei atitudini mai prietenoase faţă de pictori. Opreliştile erau de alt ordin decît fuseseră în Noua Anglie, unde puritanismul era intransigent, neacceptînd abateri de la poruncile decalogului (şi, deci, nici „chipul vreunui lucru de pe pămînt sau din cer”). în Sud, prăpastia socială dintre clase era mai adîncă decît în celelalte colonii. Oraşe mici, plantaţii cu muncă prost plătită, rare posibilităţi de a face negoţ într-o regiune în care comerţul era monopolizat de aristocraţii

[1] **În „Boston News-Letter” din 7 ianuarie 1773; cf. Flexner, *First Flowers...* p. 294**

proprietari de sclavi.
Majoritatea emigranţilor europeni veniţi în secolul al XVIII-lea, în nădejdea de a descoperi aici pămîntul făgăduinţei, trăiau în colibe înjghebate în grabă, în regiunile cele mai vitrege, printre stîncile Munţilor Albaştri sau ale Appa- lachilor. Unii „nu se gîndeau decît cum ar putea strînge bani de întoarcere acasă, iar dintre ceilalţi se vor recruta pionierii pămînturilor din Vestul Mijlociu, a căror anevoioasă cucerire va porni foarte curînd”[1]. Arta nu va înflori în aceste comunităţi bîntuite de o teribilă sărăcie; sînt dovezi că, aşa cum e de aşteptat, aceşti emi- granţi provenind îndeobşte din păturile rurale ale Europei, au adus cu ei un artizanat cu motive decorative foarte variate. Dar cum puţini dintre ei s-au stabilit în aceste locuri sterpe şi neprimitoare, nu s-a putut întemeia o tradiţie, iar circulaţia influenţelor a fost cu totul sporadică.

Proprietarii de plantaţii, căutînd să imite manierele aristocraţiei engleze, construiau case impunătoare, plantau largi parcuri; mulţi dintre ei au studiat arhitectura la Londra şi e sigur că unii pictau, în orele de destindere. Dar nici unul nu s-a încumetat să practice această îndeletnicire mai mult decît le îngăduia timpul liber; în Sud, condiţia artistului era îndeajuns de limpede. împrejurarea că artiştii sosiţi din Europa, chiar şi unii care, asemenea lui Charles Bridges, au realizat aici însemnate cîştiguri, au părăsit coloniile sudice după numai cîţiva ani e o probă grăitoare a stingheritorului dispreţ, ascuns cu mai multă sau mai puţină îndemî- nare, cu care fuseseră întîmpinaţi.

Pînă la revoluţia din 1776, centrul vieţii artistice coloniale va rămîne New Yorkul. Mai întîi de toate, pentru că pictorii europeni erau primiţi, aici, de negustorii şi de

1 ***Dixon Wecter, The Saga of American Society: A Record of Social Aspirations, 1607—1937, New York, 1937, p. 204***

[1] **Din anunţul publicat de pictorul John Durand în The New York Journal” din 7 aprilie 1768; în John W. McCoubrey, *op. cit.,* p.9**

meşteşugarii înstăriţi, cu mai multă prietenie, ca unii dintre ai lor. În jurul lui 1770 artiştii din New York publicau anunţuri, căutînd să explice publicului meritele picturii istorice. „Acelor domni şi doamne care au cugetat prea puţin la acest lucru sau, poate, au privit pictura numai ca pe o podoabă netre- buincioasă, le voi răspunde doar că pictura istorică, pe lîngă faptul că e cît se poate de ornamentală, are multe foloase însemnate. Ea înfăţişează privirii noastre unele dintre cele mai interesante întîmplări povestite de istoria veche sau modernă, ne dă despre lucruri idei mai vii şi mai desăvîr- şite decît este în stare s-o facă orice carte de istorie şi adesea ne aduc în minte un şir lung de întîmplări care sînt legate de întîmplările înfăţişate... *Oamenii cei mai de seamă ai ţării lor şi ai întregii omeniri pot sta ca pilde dinaintea noastră şi să ne înveţe lecţia lor tăcută*; *şi orice prieten sau oaspete de dreaptă judecată ne va putea ţi părtaş la cîştigurile dobîndite de mintea şi de sufletul nostru*, *ţăcîndu-le să-şi sporească valoarea* (s.n.)”[1]. Rosturile educative erau cele puse, în primul rînd, în lumină, ceea ce cum de la sine se înţelege – reprezenta doar un răspuns la îndemnurile patriotice exprimate, în anii aceia, de literatură şi de pamfletele politice care se slujeau, nu o dată, de exemplele de vitejie, de sacrificiu oferite de trecut.

Genul dominant rămîne, totuşi, portretul, îndemnurile de felul celui adresat cititorilor lui „The New York Journal” nu puteau, deocamdată, să aibă răsunet prea lung. Mai întîi de toate, cu excepţia – poate – a lui Hesselius (ale cărui tablouri de mari dimensiuni nu sînt însă, nici ele, foarte convingătoare), nu se cunosc artişti americani care, în acea vreme, să fi stă- pînit îndeajuns legile complexe ale compoziţiei tematice, astfel încît să dea *prin opera lor* un exemplu a ceea ce ar fi putut să fie „foloasele însemnate”, „ideile vii şi desăvîrşite” ale pic-

turii istorice. Publicul însuş[1]' înţelegea încă opera de artă ca pe o poboadă sau ca pe un semn al bogăţiei şi al puterii celui reprezentat. E, de

**[1] Din anunţul publicat de pictorul John Durand în „The New York Journal" din 7 aprilie 1768; în John W. McCoubrey, *op. cit.,* p.9**

asemenea, cu putinţă ca nici tradiţia literară, care nu era deocamdată ilustrată de nici o operă narativă de întindere mai mare şi de o valoare vrednică a fi reţinută, să nu fi sprijinit nici ea pictura epică într-o cultură unde slova tipărită era factorul cel mai influent.

Dintre portretiştii a căror creaţie a înrîurit mai statornic arta din colţul de nord al coastei americane a Atlanticului, o menţiune deosebită se cuvine grupului numit „pictorii *patronilor”*[1]*.* Aşezaţi în orăşelele şi în satele de pe valea Hud- sonului, cei şase sau şapte artişti care alcătuiesc grupul pictau cu o anume dezinvoltură şi, deşi atribuirea operelor e încă imprecisă, unele individualităţi pot fi, totuşi, desluşite. Unul dintre artişti învăluie figurile modelelor într-o poetică visare, altul le atribuie o desăvîrşită candoare, cel de al treilea caută să descopere energia şi hotărîrea. Unitatea viziunii lor e dată de modul în care e interpretată arta europeană, cunoscută, mai ales prin intermediul mezzotintei; lipsindu-le îndemînarea şi ştiinţa de a transpune gravura în pictură, ei au dezvoltat, în schimb, o artă a suprafeţelor plate, în care iluzia celei de-a treia dimensiuni se întemeiază pe o succesiune a planurilor, accentuată, şi aici, de prezenţa unei ferestre care lasă privirea să alunece peste un peisaj aranjat, şi el, într-o perspectivă foarte strictă.

În jurul lui 1730, mai mulţi intelectuali luminaţi din New York au lansat proiectul de a înfiinţa în insulele Bermude un colegiu rezervat educaţiei indienilor americani. Printre europenii veniţi în America, atraşi de o asemenea idee, se afla şi pictorul John Smibert, căruia i se rezervase catedra de artă şi arhitectură la noua şcoală. Planurile tinerilor cărturari new-yorkezi nu aveau să se înfăptuiască niciodată; dar Smibert va

---

1 ***Patroons*** **e numele dat arendaşilor olandezi din New York şi din New Jersey.**

rămîne. în America, unde va deveni personalitatea cea mai respectată a artei din acele locuri din perioada anterioară războiului de la 1776.

Născut în Scoţia, el studiase la Londra cu John Thornhill, unul dintre reprezentanţii barocului englez tîrziu; o călătorie de studii în Italia l-a apropiat de maeştrii florentini ai sfîrşi- tului de veac al XVII-lea, mai ales de Carlo Doici şi de Lorenzo Lippi. întors în Anglia, el a ajuns repede unu! dintre pictorii cei mai reputaţi ai Londrei; invitaţia de a se alătura grupului de cărturari care aveau de gînd să organizeze şcoala din Bermude e o dovadă. În bagajele cu care a ajuns în America, Smibert aducea mai multe gravuri, copii ale unor busturi antice şi ale unor picturi celebre, (de pildă, portretul cardinalului Bentivoglio semnat de Van Dyck, operă care – pusă la vedere în atelierul artistului, frecventat de tinerii pictori —le va deschide, multora dintre ei, accesul la colorismul flamand[1]). „Pentru mulţi artişti new-yorkezi, atelierul lui Smibert a însemnat prima etapă a cunoaşterii artei europene, înainte ca ei să fi trecut Atlanticul şi să fi descoperit modelele lui Smibert însuşi”.[2]

Un tablou reprezentîndu-i pe cei în tovărăşia cărora urma să plece din America şi să întemeieze colegiul din Bermude va rămîne, vreme îndelungată, exemplul portretului de grup, urmat de artiştii generaţiei mai tinere. Smibert crea un centru coloristic foarte puternic, aşe- zînd pe masa din mijlocul compoziţiei un covor turcesc de un roşu fierbinte, a cărui culoare e continuată de purpuriul veşmintelor unui personaj din stînga tabloului. Rime de culoare mai stinsă vin din fundalul compoziţiei, din peisajul de toamnă luminat

---

1 **Vezi Matthew Baigell, *op. cit.,* p. 32**

2 **Henry Wilder Foote, *John Smibert, Painter,* Cam- bridge, 1950, p. 39**

de un amurg calm.

Smibert cunoştea, incontestabil, mai bine decît oricare dintre contemporanii săi din America, legile elementare ale compoziţiei; tabloul e construit pe un sistem clar (poate prea clar) al diagonalelor. Capetele personajelor, braţele – uneori descriind gesturi largi, al căror rost nu este doar acela de a spori impresia de eleganţă— se înscriu în geometrii simple.

Dar nu mult după sosirea sa în America, Smi- bert va aborda tot mai decis un stil evident pe placul noii clientele. Contururile mai aspru stilizate devin un fel de umbre aplicate pe suprafaţa picturii. Dar, în acelaşi timp, tendinţei de idealizare din portretele de la începutul carierei, îi ia locul o aspiraţie realistă de reprezentare a figurilor acestor oameni sobri şi energici. Transformarea viziunii lui Smibert a fost pusă de unii pe seama „despărţirii de modelele europene”[1], alţii interpretînd-o ca pe „o adaptare la ceea ce, din perioada respectivă, se poate numi *manieră americană*” .[2]

S-a dovedit că unele portrete pictate de Smibert în jurul lui 1730 erau, de fapt, reinterpretări § ale unor mezzotinte copiate după picturi ale unor artişti britanici sau danezi[3]. Dar dintre toţi pictorii care foloseau acest procedeu, frecvent în America vremii aceleia, Smibert era, fără îndoială, cel care înţelesese cel mai bine cum trebuiesc transcrise umbrele şi luminile şi cum se pot rezuma, într-un desen simplu, haşurile gravurii.

În 1745, pentru a-i cinsti pe ofiţerii armatei engleze victorioase în lupta de la Louisbourg, în care armata franceză a fost

---

1 **Alexander El iot, *Three Hundred Years of American Painting,* New York, 1957, p. 31**

2 **Alan Bourroughs, *Notes on Smibert's Development* în „Art in America”, April, 1942, p. 113**

3 **Vezi Matthew Baigell, *op. cit.,* p. 13.**

înfrîntă, s-a hotă- rît să li se picteze portretele „spre a-i face nemuritori şi a sluji drept pildă generaţiilor care vor veni”[1]. Cel căruia i s-a încredinţat această importantă comandă a fost Smibert; dar — poate pentru că modelele nu îl inspirau în chip deosebit, sau pentru că nu era familiarizat cu tehnica portretelor individuale înfăţişate „în picioare sau pînă la genunchi”[2], aşa cum stipula contractul – aceste lucrări sînt departe de a avea însemnătatea unor adevărate opere de maturitate. Ele par, mai curînd, pictate, în serie, trupuri îmbrăcate în uniforme strălucitoare, gesturi artificiale; numai feţele mărturisesc efortul de individualizare, din păcate nesusţinut de o tehnică adecvată, capabilă să sugereze personalitatea acestor oameni. Efectele de umbră şi lumină sînt aproape brutale, aplatizează formele, contururile se detaşează brusc de fundaturile cu stînci şi corăbii, nu sînt modelate cu acea căldură pe care o cuprindeau portretele *Grupului din Bermude,* pictate cu mai bine de un deceniu şi jumătate în urmă.

Se poate presupune că aceste stîngăcii ale maestrului (care, din 1741, suferea şi de o gravă boală a ochilor) au înlesnit drumul spre succes al unuia dintre cei mai apropiaţi discipoli ai săi, Robert Feke. Primul artist de seamă născut pe pămînt american, Feke a avut o existenţă încă puţin desluşită chiar şi de cei mai minu- ţioşi biografi ai săi[3]. Pare-se că, în 1729, cînd a apărut în atelierul lui Smibert, avea vreo 23 de ani, fusese marinar şi, probabil, şi-a continuat călătoriile pe mare multă vreme şi după aceea. Un *Autoportret,* înfăţişîndu-l pe artist în jurul vîrstei de 25 de ani, pare o copie după Smibert, aşa cum pictorul mai vîrstnic se prezenta pe sine în

---

1 **Cf. Henry Wilder Foote, *op. cit.,* p. 61**

2***fi Ibid***

3 **Vezi, de pildă, Henry Wilder Foote, *Robert Feken Colonial Portrait Painter*, Cambridge, 1930**

*Grupul din Bermude*; ceea ce i-a îndemnat pe unii să creadă că el ar data din 1729, anul în care Feke a intrat în atelierul din Newport al pictorului abia sosit din Anglia şi cînd ar fi putut să vadă compoziţia.[1]
Ceea ce se ştie mai precis e că, după o întrerupere de mai bine de zece ani a tuturor referirilor la activitatea lui (poate, au presupus unii, s-a întors pe corabia lui, sau, aşa cum cred alţi comentatori, a studiat, măcar o vreme cu vreun pictor londonez), a apărut, în 1741, la Boston, unde îndată după aceea a devenit artistul preferat al negustorilor bogaţi din oraş şi al fermierilor bogaţi din împrejurimi. Urma i se pierde din nou după 1750cînd a plecat pesemne, undeva,în Indiile de Vest. Biografia lui Feke e| mai greu de urmărit pentru că, spre deosebire de alţi pictori ai vremii, el nu publica anunţuri în ziare, şi nu-şi făcea, astfel, cunoscute disponibilităţile artistice. Aşa cum cred unii, Feke îşi cîştigase o clientelă statornică şi nu mai avea nevoie de publicitatea atît de utilă, în alte cazuri, biografilor[2].

Semnificaţia picturii lui Feke este, în primul rînd, una de ordin istoric: cel dintîi artist care se depărta de viziunea naivă a „zugravilor" localnici, fără a fi devenit —în acelaşi timp – dator vreunei şcoli europene. Dar lipsa unui contact mai direct cu marile capodopere ale artei contemporane se reflectă păgubitor în tehnica picturii lui Feke. Tranziţiile de la umbră la lumină sînt abrupte, legătura dintre elementele compoziţiei e stîngace. Personajele au încă o gravitate ţeapănă, aerul nu le învăluie, atmosfera se reduce la o privelişte de natură

---

1 **Matthew Baigell, *op. cit.,* p. 36. Pentru o discuţie mai detaliată a datării picturii lui Feke, vezi Flexner, *First Flowers...* pp. 303—304**

2 ***Frank W. Bayley, Five Colonial Artists of New England: Joseph Badger, Joseph Blackburn, John Singleton Copley, Robert Feke, John Smibert, Boston, 1929, p. 327.***

(văzută, de cele mai multe ori, printr-o fereastră). Convenţională, atitudinea modelelor este foarte asemănătoare cu aceea a personajelor din tablourile „zugravilor”; artistul învăţase, însă, bine cum să sugereze materialul, pictînd, cu o anume dezinvoltură, veşminte de catifea, mătase, brocart, dantele. Spre sfîrşitul scurtei sale cariere, Feke deprinsese tehnica suprafeţelor ample de culoare, arhitecturate în geometrii marcate precis; portretele pictate în jurul lui 1748—1750 dezvăluie capacitatea de a cuprinde mai nuanţat caracterul modelului. Pornind de la constatarea neîndoielnicelor cîştiguri ale artei lui Feke din ultimii ani ai activităţii lui, mulţi istorici ai artei sînt de acord să considere că ele „prevesteau o personalitate artistică în stare să creeze un baroc american”[1].

Paralel cu această direcţie care ţinea la integrarea artei coloniilor într-un curent internaţional, pictura tradiţională a „zugravilor”, aflată la hotarul dintre meşteşuguri şi creaţie artistică, îşi urma drumul, atingînd uneori (ca în tablourile lui Jospeh Badger[2]) momente de un interes cu totul deosebit. Artiştii aceştia vor constitui o mişcare tinzînd să dea mai puţină importanţă artei europene; ea se va continua, prin pictori de prestigiul unui Ralph Earl —în ultimii ani ai veacului al XVIII-lea —sau al lui John Kensett —la mijlocul secolului al XlX-lea –, pînă la „Pop-Art”-ul contemporan. „În fiecare generaţie, s-a spus, artişti de felul lui Badger au fost împinşi în umbră de maeştri asemenea lui Smibert sau lui Feke care au creat temele majore, în vreme ce primii au format un strat de mijloc, cuprinzînd stilurile celor mai mulţi artişti ai epocii. În fiecare generaţie, un artist poate fi privit ca

---

1 **George M. Hill, *Robert Feke's Last Works,* în „Arts* Journal” 17/1969, p. 31**

2 **A cărui activitate e consemnată între anii 1740—1765**

întruparea spiritului director al acestui strat de mijloc… dînd ascultare gustului clientelei, dar păstrînd un simţ artizan evident în opera sa. Acest simţ, important pentru istoria picturii americane (în care linia ce-i desparte pe meşteri de artişti nu a fost niciodată definită clar), a devenit din ce în ce mai importantă în anii din urmă, datorită triumfului gustului popular, rezistînd asaltului claselor de sus ale societăţii”[1].

Prima jumătate a veacului al XVIII-lea, fără să fi dat autentice capodopere, este vremea începuturilor unei portretistici care îşi punea, netăgăduit, probleme mai temeinice de tehnică şi de viziune. Cu toate că nu depăşeau aproape niciodată un anume spirit conservator, cu toate că, în cele mai multe cazuri, ei au rămas la

---

1 **Matthew Baigell, *op. cit.,* pp. 42—43**

nivelul unor corecţi şi oneşti artizani, ei „au contribuit —aşa cum s-a subliniat adesea – la ridicarea meşteşugului lor la nivelul unei profesiuni de concetăţeni”[1]. În oraşe, maiales în cele din Noua Anglie, undenumărul tot mai mare al picturilor realizate în aceşti ani stabilea nişte standarde de calitate artistică, pretenţiile publicului şi ale artiştilor înşişi creşteau mereu. Sub acest raport, Bostonul este un exemplu de multe ori citat. Se vorbeşte chiar de un fel de instituţie a mecenaţilor care ar fi acţionat aici, asigurînd condiţiile dezvoltării unui artist de talia lui Copley, sau – acumulînd elemente ale înţelegerii artei— va începe să-i trimită pe unii pictori mai tineri la studii în Europa.

Pe de altă parte, această perioadă oferă posibilitatea să se observe efectele influenţelor europene aduse de artiştii stabiliţi decurînd în colonii, asupra picturii constituite aici, cu mijloacele unei tehnici naive, în secolul precedent. Relaţiile dintre arta naivă şi cea creată pe potriva gustului aristocratic, vor reprezenta o problemă care se va dovedi a fi dintre cele mai semnificative, de-a lungul anilor ce vor urma.

[1] **Neil Harris, *op. cit.,* p. 112**

## IV. ÎN SECOLUL LUMINILOR

îndată după 1750, barocul —care se instituise ca stil dominant al artei coloniilor—îşi pierde dintr-o dată însemnătatea: Smibert moare în 1751, cam în acelaşi timp se pierde urma lui Feke, iar Joseph Greenwood, cel mai credincios elev al lor, părăseşte America în 1752. Tendinţa de a înlocui viziunea barocă printr-o alta ale cărei izvoare pot fi găsite în rococo-ul englez nu a avut urmări statornice.

Modelul era, de această dată, Thomas Hudson. Reprezentant al „stilului artificial, încărcat cu perle şi cu mătăsuri”[1] care domina o întreagă direcţie a artei londoneze, Hudson introducea, în acelaşi timp, o concepţie diferită de aceea a artiştilor luaţi, pînă atunci, ca pildă de pictorii americani. Personajele sale, suple, desenate în linii alungite, sînt integrate într-un peisaj mai agitat, cu nori bătuţi de vînt, cu arbori care-şi flutură frunzele ciudate, descoperind – de obicei —cîte un castel, văzut în depărtare, cu ziduri acoperite de iederă. Doi discipoli englezi ai lui Hudson, John Wollaston şi Joseph Blackburn, sînt cei care, la mijlocul secolului, au adus în colonii stilul maestrului lor.

Wollaston s-a stabilit mai întîi la New York, în 1749, şi s-a mutat la Annapolis, în

[1] **Flexner, *First Flowers...,* p. 114**

Maryland, în 1753. Spre sfîrşitul deceniului prezenţa lui e

[1] Flexner, ***First Flowers...*,** **p. 114**

semnalată în Virginia şi la Philadelphia. Peregrinările sale au îngăduit stilului x „încărcat de perle şi de mătăsuri” să se răspîndească repede în multe centre ale coloniilor, făcînd din Wollaston unul dintre cei mai influenţi artişti din acele locuri înaintea Războiului de independenţă[1]. După o călătorie în India, el apare din nou, în 1767, pentru scurtă vreme la Charleston, în Virginia, după care urma i se pierde cu totul; probabil că a părăsit America, întorcîndu-se în Anglia. Arta lui a înrîurit creaţia de tinereţe a lui Benjamin West, a lui John Hesselius (fiul lui Gustavus), a lui Matthew Pratt, un artist din Philadelphia care, mai tîrziu, va studia la Londra, în atelierul lui West. Numele lui Blackburn (a cărui activitate în Noua Anglie e consemnată între 1753 şi 1774) e citat, în primul rînd, pentru că, după ce, la început, a influenţat un artist de importanţa lui Copley, va deveni, nu după multă vreme un foarte apropiat elev al pictorului american.

Wollaston şi Blackburn erau ceea ce se numeşte „pictori de draperii”, rolul fiind acela de a lucra fundalul tabloului, lăsînd portretele pe seama unor artişti mai pricepuţL Puţinele lucrări rămase de la Wollaston mărturisesc îndemînarea de a picta suprafeţele stofelor grele şi ale mătăsuri lor, transparenţa voalurilor şi a dantelelor, în vreme ce chipurile personajelor par nişte măşti imobile, cu trăsături prea puţin expresive.

E adevărat că nici Blackburn nu depăşea decît rareori, stîngăcia în înfăţişarea figurilor omeneşti şi că modelele sale aveau o gravitate emfatică. Dar el aborda compoziţia cu o tehnică mai pretenţioasă, în care aşezarea personajelor punea probleme mai

---

1 **Vezi George C. Groce, *John Wollaston'. A Cosmopolitan Painter in the British Colonies*, în „The Art Quarterly”, 15/1952, p. 133**

complicate şi izbutea să le dea o oarecare eleganţă şi să le sublinieze psihologia „cu o precizie pe care n-o avusese decît Hesselius”[1].

Arta a cărei obîrşie era atît de explicit europeană nu a atras prea repede pe amatorii de portrete din Noua Anglie. Poate că motivul să nu fie exclusiv de natură naţională; poate că, pur şi simplu, onorariul artiştilor localnici să fi fost mai scăzut. Şi nu este, bineînţeles, exclus ca însuşi gustul să fi evoluat mai lent în acest mediu încă prea puţin prielnic dezvoltării artei, unde numai Bostonul şi alte cîteva centre se dovedeau interesate de soarta pictorilor. Aşa se explică împrejurarea că un artist ca Winthrop Chandler din Conneeticut, descinzînd din tradiţia „zugra-vilor” secolului precedent, a avut acolo mai mult succes decît mulţi pictori veniţi de peste Atlantic, cu toate că aceştia năzuiau la o reprezentare mai complexă a personajelor. Dar nu se poate contesta că, tocmai pentru că nu se supuneau unei lecţii amănunţit învăţate, „zugravii” ajungeau uneori la înfăţişarea modelelor în atitudini mai fireşti, aşa cum e cazul multor portrete ale lui Chandler sau ale lui Badger. Contururile rigide, suprafeţele întrucîtva aspre de culoare, dau portretului o stabilitate pe care nu le. aveau transparenţele lui Wollaston sau Blackburn.

Operele timpurii ale lui Copley şi West, două dintre cele mai de seamă personalităţi ale artei americane, din acea vreme, se află la această răscruce dintre tradiţia picturii coloniale şi tendinţele unei creaţii mai îndelung elaborate, aduse din Europa. Cei doi artişti au avut o evoluţie asemănătoare; născuţi în acelaşi an, 1738, ei s-au apropiat de pictură prin lecturi, mai înainte de a fi

---

1 **Lawrence Park, *Joseph Blackburn, A Colonial Portrait Painter*, în „American Antiquarian Society’s Proceedings”, 32/1922, p. 272**

avut prilejul să vadă opere vrednice a fi urmate. Amîndoi au dat picturii o semnificaţie mai largă decît aceea a portretului; operele lor cuprind multe compoziţii istorice şi mitologice, peisaje, scene inspirate de. întîmplări contemporane. Concepţia lor despre rostul social al artistului era identică: aşa cum o consemnează nu numai referirile numeroase din scrisorile lor şi ale elevilor lor, ci şi creaţia însăşi, ei nu socoteau pictura ca pe un simplu meşteşug, ci ca pe o posibilitate de a afirma o atitudine. „Oamenii – îşi mărturisea Copley dezamăgirea într-o scrisoare – nu privesc pictura altfel decît ca pe oricare meşteşug şi o judecă după folosul nemijlocit pe care-l poate aduce…; ei nu înţeleg că ea este una dintre cele mai nobile arte ale lumii. Ceea ce mă chinuie mult. Ei nu înţeleg nici ce frumoase simţiri poate insufla arta aceasta, cum poate întări eroismul si alte purtări vrednice de laudă”[1].

Benjamin West şi-a părăsit ţara foarte devreme, în 1760, cînd nu avea decît 22 de ani. Dar încă de pe atunci el trăsese concluzii personale din operele lui Hesselius şi Feke, care îi îngăduiseră să picteze unele portrete de o factură mai liberă şi peisaje cu o înţelegere mai precisă a perspectivei planurilor şi a felului în care culorile sînt modificate de distanţă. Nu încape însă discuţie, că aceste opere nu sînt, decît într-o foarte slabă măsură, reprezentative pentru arta sa care avea să se împlinească numai în anii activităţii lui europene.

Copley şi-a definit personalitatea, într-un chip mai hotărît, încă din primii ani ai carierei sale artistice. Pe de altă parte, rămînînd în America vreme mai îndelungată decît West, a determinat o influenţă mai

1 ***Letters and Popers of John Singleton Copley and Peter Pelham*, tn „Collections of the Massachusetts Historical Society”, 71/1914, p. 66**

profundă asupra artei din ţara sa. Un temperament mai neliniştit, mai puţin înclinat spre acordarea unor concesii gustului clientelei sale bogate. Crescuse într-un mediu artistic: rămasă văduvă, mama lui John se recăsătorise în 1748, (cînd copilul avea zece ani) cu gravorul Peter Pelham, al cărui atelier era vizitat, se pare, de Smibert, Feke şi Badger[1]. Influenţa acestor artişti e evidentă în primele lucrări ale lui Copley; dar, încă din adolescenţă, el se îndreptase către alte ţeluri decît acelea ale artei portre- tiştilor. Din lecturile lui, numeroase, ajunsese, la concluzia că, de mai multe secole, artiştii socoteau drept opere majore compoziţiile cu subiect istoric şi mitologic şi că nu includeau şi portretul în această categorie. începu o aspră ucenicie pentru care, în America, îi lipseau maeştrii: pro- curîndu-şi cărţi de anatomie, el redesena „oasele, muşchii şi mădularele trupului omenesc”, convins fiind că „altminteri nu se poate înfăţişa o atitudine în stare să vorbească despre stările sufle- teşti”[2].

Preocupări care au făcut cu putinţă pictarea unor compoziţii cu subiect mitologic încă înainte să fi împlinit douăzeci de ani. Copley era lăudat de ziarele din Boston pentru „uimitoarea măiestrie a scenelor înfăţişînd vechi povestiri din viaţa zeilor şi a zeiţelor, pline de graţie şi, cîteodată, zbuciumate”[3]. Succesele compoziţiilor sale nu l-au făcut să neglijeze genul, devenit tradiţional, al portretului; poate şi pentru că acesta avea o piaţă mai sigură. La Muzeul din Boston se găseşte portretul *Doamnei Mann*,

1 **Jules David Prown, *John SingletonCopley*, Cam bridge, 1966, Vol. I, p. 29**

2 **Scrisoare din 3 noiembrie 1753, cf. Jules David Prown, *op. cit.,* p. 48**

3 **Aprecierea se referă la *Galatea, compoziţie pictată cînd Copley avea 16 ani',* (cf. Barbara Neville Parker şi Anne Bolling Wheeler, *John Singleton Copley,* Boston, 1938, p. 26). Tabloul se află azi la Muzeul din Boston.**

datat 1753 (Copley avea 15 ani). Ceea ce atrage de la bun început luarea- aminte e asemănarea cu un portret pictat cu cinci ani mai înainte de Robert Feke, şi aflat astăzi la Colegiul Bowdoin din Brunswick, în statul Mâine (modelul este soţia unuia dintre fondatorii şcolii). Văzute la cîteva zile una după cealaltă, ele înlătură numai cu mare greutate impresia că nu sînt copii ale aceluiaşi original. Adevărul e că, în lunga serie de portrete pictate pe la mijlocul secolului al XVIII-lea, în care doamnele din protipendada americană schiţează acelaşi gest, stînd, îmbrăcate în mătăsuri strălucitoare, în faţa aceleiaşi privelişti agreabile de natură, tabloul lui Copley seamănă foarte bine nu numai cu acela al lui Feke, şi că posibilităţile aranjării modelului în spaţiul compoziţional, aşa cum impunea moda vremii, erau foarte limitate. De data aceasta, însă, diferenţele sînt chiar mai mici decît între tablourile pictate într-un singur atelier. Este, însă, tot atît de adevărat că personalitatea doamnei Marin se dezvăluie unei priviri atente, că trăsăturile ei sînt desenate cu o energie care-i lipseşte modelului lui Feke.

Chiar şi după ce va deprinde, în Anglia, lecţia lui Joshua Reynolds, Copley nu-şi va mai însuşi concluziile maestrului britanic privitoare la modul în care se realizează legătura între artă şi idealul moral al pictorului. El va rămîne (ca şi Benjamin West, de altminteri) credincios tradiţiei artistice americane: el nu va reprezenta „adevăruri generale”, aşa cum propunea Reynolds, ci va căuta să întrupeze îndemnurile etice în formele unor evenimente istorice reale, aparţi- nînd lumii cunoscute de el.

Copley se va desprinde curînd de unele amintiri ale manierei portretisticii engleze, reţinînd mai ales precizia liniei, dar înlocuind poza afectată cu o atitudine mai firească (ecou al artei „zugravilor” americani) şi

contrastele abrupte de culoare cu un regim mai subtil al luminii a cărei sursă e astfel îndreptată încît să pună în valoare figura* modelului. Reynolds va comenta astfel, într-o scrisoare, tabloul *Băiatul cu veveriţa*, pictat în 1765 şi trimis de Copley la Londra pentru a afla părerea artistului britanic şi a lui West, aflat de mai multă vreme în capitala Angliei: „... E o oarecare asprime a desenului, o răceală a umbrelor, o prea mare amănunţime a celor înfăţişate... Dar dacă sînteţi capabil să înfăptuiţi o asemenea lucrare numai prin silinţa geniului domniei voastre, cu binefacerile pe care vi le va aduce şcoala, veţi deveni unul dintre cele mai însemnate cîştiguri pe care le-a dobîndit arta şi unul dintre cei mai de seamă pictori ai lumii, dacă veţi primi acest ajutor înainte să fie prea tîrziu pentru vîrsta domniei voastre şi înainte ca înţelesurile artei şi gustul domniei voastre să fie stricate, fără putinţă a mai fi drese vreodată, său să fie împietrite pentru tot-deauna de lucrul într-un asemenea oraş unic cum este Bostonul”[1].

Poate că şi aceste îndemnuri să fi contribuit la hotărîrea pe care, nu mult după aceea, o va lua Copley de a pleca să studieze mai departe, în Anglia. Avea 36 de ani şi opera lui de pînă atunci făcuse să fie socotit, aproape fără rezerve, cel mai de seamă pictor american al vremii, îşi definise un stil care se bucura de aprecierea publicului din colonii, i se prevestea „un viitor strălucit”, dar —după multe ezitări —s-a hotărît să plece într-o ţară a cărei artă îi era cunoscută numai indirect şi destul de vag şi unde avea să fie confruntat cu pictori a căror faimă era de mult consolidată. Plecarea lui în Anglia, într-un moment în care relaţiile coloniilor cu metropola erau atît de încordate, va fi comentată foarte nefavorabil de compatrioţii

---

1 ***Cf. George M. Cohen, A History of American Art,*** **p. 22^**

săi.

Copley nu era un necunoscut în mediile artistice londoneze; West, care se stabilise de mai mulţi ani la Londra, şi Reynolds însuşi îl apreciau foarte mult şi, în 1765, determinaseră alegerea sa în Societatea britanică a Artiştilor. La un deceniu după aceea, cînd tînărul pictor a sosit în Anglia, aristocraţia de acolo l-a întîm- pinat ca pe un emigrant „lealist”, partizan al regimului colonial. Totuşi, tablourile pictate de Copley în anii şederii la Londra nu mărturisesc vreo simpatie deosebită pentru adversarii politici ai Americii.

Dimpotrivă, portretele realizate mai înainte (mai ales după ce influenţa lui Blackburn se stinsese treptat) cuprind o căldură sufletească rareori întîlnită mai apoi, în perioada engleză a evoluţiei sale. Experimentase diverse tehnici (este, de pildă, unul dintre cei dintîi pastelişti americani[1]), conştient că mezzotinta, de la care porniseră cei mai mulţi pictori din ţara sa, e capabilă să sugereze valorile, dar nu şi culoarea. Alteori, ca în portretul lui Epes Sargent, aflat astăzi la Galeria Naţională din Washington, el încercase să releve caracterul modelului folosind împăstări grele şi modificări ale desenului.

Unul dintre cele mai reprezentative portrete pictate de Copley în aceşti ani este cel al gravorului şi argintarului Paul Revere, el însuşi un artist de seamă al coloniilor, acela care, în vremea războiului de independenţă va deveni un erou aproape legendar al răsculaţilor[2]. În tradiţia

---

1 **în 1762 îi scrisese faimosului pastel ist elveţian Lio- tard, cerîndu-i îndrumări pentru folosirea acestei tehnici. Vezi Virgil Barker, *op. cit.,* p. 137**

2**^ea mai cunoscută gravură a lui Revere este aceea care înfăţişează „masacrul de la Boston” din 1770, cînd armatele engleze au ucis mai mulţi colonişti ce protestau împotriva sistemului abuziv de impozite. în tot timpul care a precedat războiul, Paul Revere a gravat nenumărate caricaturi anti-britanice**

„zugravilor” de odinioară, Copley îi alege modelului său o atitudine simplă şi firească; dar ceea ce fusese, în protretele pictate de modeştii lui înaintaşi, o recuzită cu valoare de efigie, încer- cînd să identifice îndeletnicirea celui portretizat, obiecte fără vreun sens compoziţional (mai curînd un fel de „heraldică” naivă[1]), devin acum elemente fundamentale ale întregii arhitecturi compoziţionale şi, în acelaşi timp, să le pună în relaţie cu personalitatea lui Revere.

El „surprindea un moment din existenţa modelului” şi „uneltele de gravură puse la îndemînă, astfel încît Revere să-şi poată începe din nou lucrul întrerupt pentru o clipă”, nu sînt „o simplă natură moartă, adiacentă portretului, ci îi aparţin”[2]. Gravorul poartă veşmintele simple ale coloniştilor, foarte puţin asemănătoare acelora din tablourile pictate, nu cu mult înainte, de Feke şi de Blackburn. Dar cutele bogate ale mînecilor albe, în contrast cu tonurile plate şi întunecate ale vestei, dau impresia unor contururi înconjurate de aer, care lipseau din portretele celor dintîi maeştri ai lui Copley. Virtuozitatea tînărului. pictor e subliniată şi de împrejurarea că, şi aici, ca şi în alte portrete, el nu se sprijină pe efectele de perspectivă ale planurilor succesive din fundalul închipuind vreo privelişte – precum se ştie, îndeajuns de convenţională – de natură. Figura lui Revere se proiectează pe un ecran de culoare neutră, şi – totuşi – un regim echilibrat al umbrelor, realizate printr-o intensificare a culorilor reci, duce la sugerarea reliefului. Copley şi-a sporit cu bună ştiinţă dificultăţile, încercînd efecte de reflectare a culorilor pe suprafaţa lucioasă a mesei, şi în vasul rotund, de metal,

---

**şi desene îndemnînd la luptă împotriva regaliştilor.**

1 **Vezi Eugen Neuhans, *The History and Ideals of American Art*, Stanford, 1931, p. 201**

2 **James] T. Flexner, *John Singleton Copley*, Boston, 1948, p. 75**

pe care-l ţine în mînă Rovere.

Dintr-un anumit punct de vedere, portretul acesta pare o întoarcere la tehnica mai veche a micilor olandezi; dar Copley o face cu o asemenea voinţă de a defini valorile materialelor şi, mai presus decît aceasta, personalitatea modelului, încît —în comparaţie cu el —reprezentanţii unui nou stil rococo se înfăţişează mai puţin moderni, deopotrivă în ceea ce priveşte viziunea şi tehnica picturală.

S-a comentat îndelung, chiar şi în ultimii ani, plecarea lui Copley, în ajunul izbucnirii războiului. Concluziile par a coincide în sensul respingerii tot mai hotărîte a vreunei implicaţii de ordin politic. E drept că, la Boston, pictorul fusese prieten cu fruntaşi ai partidului „Fiilor Libertăţii”, cu Paul Revere şi cu John Adams. Dar chiar şi în anii şederii sale la Boston el nu a împărtăşit ideile radicale ale prietenilor săi. Era socotit mai curînd un moderat, iar în momentul în care ciocnirea a devenit inerentă, el „a încercat să tempereze spiritele”[1]. Socrul pictorului era un om de încredere al monarhiş- tilor[2]; i se dăduse în grijă paza depozitelor de ceai pe care mulţimea a încercat să le ia de cîteva ori cu asalt. În timpul celor dintîi incidente care au precedat războiul de independenţă, Copley a făcut parte din delegaţia ce „încerca să obţină medierea între cele două Tabere”[3], şi, deşi a împlinit această misiune „cu dureroasă sfială”[4], nu a

---

1 **Brooke Hindle, *American Culture and the Migrations of the Revoluţionari/ Era*, în „John andMary’s College Lec- tures”, 1956, p. 111**

2 **Richard Clarke va fi mai tîrziu proscris şi exilat de răsculaţi, fiii săi au fost izgoniţi din Plymouth de mulţimea anti-monarhistă. Clarke a părăsit America în 1775 şi a murit, în 1795, în Anglia.**

3 **Wallace Brown, *The King's Friends*, Providence, 1965, p. 32**

4 ***Richard McLanathan, The American Tradition in the Arts, p. 95***

încetat nici o clipă să creadă că răsculaţii ar fi trebuit să caute „mijloace mai paşnice de înţelegere cu armatele engleze”[1].

În prima jumătate a veacului trecut, cînd resentimentele faţă de Anglia erau încă foarte puternice, Copley era privit, fără excepţie, ca „un partizan al regaliştilor”. O masivă lucrare publicată la Boston în 1847, îl înfăţişează ca pe un „pictor eminent”, dar nu trece cu vederea legăturile sale cu partidul „lealiştilor”[2].

Nu încape îndoială că au dreptate şi cei ce subliniază vitregile condiţii pe care chiar şi un artist cu faima lui Copley le avea de înfruntat în perioada colonială. „Spiritul evanghelic”, care ar sta, în America, la baza tradiţiei anti-intelec- tuale[3], îşi pusese amprenta —e drept, nu întotdeauna într-un chip foarte evident – pe sistemul de valori. Şi se cuvine, cred, că, pentru un pictor care nu se simţea într-un fel special ataşat de cauza independenţei coloniilor, atmosfera din preajma războiului, cînd comenzile de portrete scăzuseră mult, nu era de fel propice, şi că un artist a cărui sursă principală de venituri provenea din această îndeletnicire era nevoit să-şi caute un alt loc unde putea întrezări perpective mai promiţătoare pentru arta sa, cu atît mai mult cu cît confraţii săi de acolo păreau a-l preţui

şi a fi gata să-l ajute să-şi găsească o clientelă, în afară de aceasta, Copley era convins – şi nu fără dreptate – că, în Anglia, înclinaţia sa pentru compoziţii istorice va fi primită cu mai mult interes decît fusese în America. Şi chiar, dacă motivele politice nu vor fi lipsit (unii vorbesc despre faptul că, o dată, „viaţa

1 **Wallace Brown,** ***op. cit.,*** **p. 33**
2 ***Lorenzo Sabine, The American Loyalist, or Biographi***
3***cal Sketches of Adherents to the British Crown in the War of the Revolution, Boston, 1847, p. 228***

pictorului ar fi fost ameninţată de. mulţimea care căuta un conservator înverşunat”[1]), ele nu le elimină cu totul pe cele de ordin artistic.

Merită subliniat că, la Londra, Copley va părăsi destul de repede compoziţiile cu subiect mitologic (şi, într-o măsură, chiar portretele) şi se va consacra cu precădere artei cu teme contemporane. Să fie, oare, la mijloc numai conştiinţa că „imaginaţia lui ar fi fost limitată”, aşa cum s-ar părea că i-au îndemnat pe unii să creadă cîteva cuvinte dintr-o scrisoare a sa, datată la mai multă vreme după sosirea lui în Anglia: „m-am îndreptat cît de mult mi-a stat în putinţă către evenimente care s-au petrecut în timpul vieţii mele”[2]? Poate prietenia cu emigranţii americani lealişti, poate dorinţa de a rămîne în termeni buni cu clientela engleză, poate lipsa abilităţii de a crea, din imaginaţie, scene ale războiului din America, sau dorinţa de a respecta propriile principii (acelea de a se îndrepta „către evenimentele petrecute în timpul vieţii sale”) sau, poate, toate acestea laolaltă, au fost hotărîtoare în alegerea unor teme din istoria contemporană a Angliei. Se continua astfel, o mentalitate artistică prin care artistul se apropia evident de direcţiile dominante ale artei americane. Compoziţiile lui inspirate de luptele armatelor engleze, reflectînd – fără îndoială – teoriile academiste ale vremii care îndemnau la înfăţişarea unor acţiuni eroice, păstrează, în acelaşi timp, amintirea meticuloasei pictări a detaliilor, aşa cum o practicau portretiştii din Noua Anglie; emfaza gestului e uneori sacrificată în folosul reprezentării amănunţite a uniformelor, a armelor şi a

1 **Howard Mumford Jones, 0, *strânge New World*, New York, 1968, p. 315 75** [2] **Cf.Jules David Prowns, *op. cit.*, II, p.245**

harnaşamentelor.

În 1778, Copley a fost, precum se pare[1], martor la un eveniment care a emoţionat întreaga Anglie: contele Chatham, unul dintre cei mai înverşunaţi adversari politici ai regelui George al IÎI-lea, s-a prăbuşit la tribuna Camerei Lorzilor şi, în cîteva minute, a murit. Contele fusese o personalitate care dominase, vreme de multe decenii, viaţa politică a ţării. Atitudinea lui în polemica parlamentară privind regimul impozitelor în colonii („nu se poate concepe aplicarea impozitelor fără asigurarea reprezentării în Parlament”, spusese el) îi creaseră mulţi prieteni în America. Dar chiar faptul în sine, intensitatea lui tragică, aveau însuşirea de a chema asupră-le luarea aminte a unui artist care, încă din 1766, mărturisea înclinaţia lui spre „subiecte măreţe, în stare să mişte sufletul omenesc”[2].

Tabloul lui Copley este, într-o manieră care pare a o prevesti pe aceea a lui Louis David, o amplă colecţie de portrete, aranjate într-un ritm dramatic, ca pe o scenă deschisă către privitor. Faldurile veşmintelor şi, îndeosebi ale celui care înfăşoară, ca un linţoliu, trupul personajului central, sînt mişcate, parcă, de un vînt al neliniştii. Lumina se concentrează asupra grupului din mijlocul compoziţiei, reflectată puternic de giulgiul galben-alburiu; zonele mai îndepărtate sînt învăluite în umbre cenuşii care contopesc planurile şi le unesc cu fundalul.

Acurateţea detaliului într-o scenă dramatică este principala caracteristică a unui tablou pictat în 1778 şi care este considerat, aproape unanim, drept opera

1 **Vezi Frank W. Bayley, *The Life and Works of John Singleton Copley*, Boston, 1915, p. 138**

2 **Scrisoarea către Benjamin West, din 12 XI 1776; cf. John W. McCoubrey, *op. cit.,* p. 11**

cea mai reprezentativă a lui Copley. Watson şi rechinul. Watson era un american „lealist” pe care pictorul l-a întîlnit la Londra; el i-a povestit o întîmplare de demult în care Copley a desluşit posibilităţile unei reprezentări pe măsura cerinţelor academismului. Pe cînd se scălda în apropierea ţărmului, la Havana, Watson fusese atacat de un rechin, şi a fost salvat de nişte marinari curajoşi care au ucis jivina. S-a spus că *Pluta Meduzei* a lui Gericault ar fi putut fi inspirată de o gravură după opera americanului[1]. Chiar dacă faptele sînt greu controlabile, este adevărat că – nu numai din punctul de vedere al genului, în general, dar şi din acela al construcţiei compoziţionale, dominată de un triunghi foarte clar desenat – asemănările dintre cele două opere sînt izbitoare.

Dar, nici de data aceasta, cadrul scenografic nu lipseşte din compoziţia lui Copley, sugerat aici de fundalul cu pînze şi catarge de corăbii care ferestruie.se orizontul. Mai mult decît în *Moartea contelui Chatham* (subiectul însuşi o îngăduia în *Watson şi rechinul*), trupurile omeneşti contribuie la definirea ritmului compoziţional: nudul personajului principal, mişeîndu-se deznădăjduit în apa transparentă, doi marinari în cămăşi albe, aplecaţi într-un *raccourci* desenat cu îndemînare—peste marginea bărcii, grupul central, cu hainele colorate bătute de vînt, portretele celorlalţi, trădînd (poate prea ostentativ) spaima şi mila şi – mai ales – marinarul din dreapta imaginii, surprins în momentul în care loveşte rechinul, sînt actorii unui crîmpei de dramă, al unei povestiri de un violent tragism. Fără îndoială, din relatarea lui Copley nu lipseşte o anume tendinţă de a accentua senzaţio-

1 **Vezi J. T. Flexner, *The Light of Distant Skies,* New York, 1969, p. 42**

nalul, dar aspiraţia de a-l localiza geografic evenimentul, de a-l prezenta cu acurateţe „de reporter fotograf”[1], plasează tabloul în continuarea aceleiaşi tradiţii a picturii americane, pentru care reprezentarea detaliului real fusese socotită drept virtute supremă în funcţie de atingerea căreia se stabilea şi valoarea artistului.

Celălalt emigrant american (pe care. istoriile artei engleze îl includ, de asemenea, foarte adesea, printre cei a căror contribuţie la dezvoltarea picturii din această ţară în secolul lui Gainsborough este dintre cele mai semnificative) a avut o evoluţie diferită. Ca şi Copley, el a călătorit la Roma, înainte de a se stabili la Londra; în Italia se întîlnise cu mai mulţi cărturari şi cu pictori veniţi, mai ales, din ţările de miazănoapte ale Europei să desluşească înţelesurile artei antice. Printre ei, Johann Winckelmann şi Anton Raphael Mengs, pe care artistul american îi va numi mai tîrziu „dascălii sufletului său”... cei datorită cărora a descoperit „miracolul marei arte”[2]. Admiraţia sa se îndrepta deopotrivă spre Raphael şi Poussin, „luminile ce dezvăluie adevărata frumuseţe”[3]; pentru West, „frumuseţea” însemna „subiecte pline de nobleţe”, întemeiate pe „fapte ale istoriei”, „întărind mintea şi sufletul”[4].

Concluzia la care ajunsese West în anii şederii în Italia, desigur sub înrîuirea concepţiilor lui Mengs, era că „într-o operă de artă, ceea ce dă, în chipul cel mai nemijlocit, înţeles gîndurilor artistului, este linia clară, desenul bine cumpănit”[5]. Au dreptate cei ce desluşesc în ideologia

---

1 **Matthew Baigell, *op. cit.,* p. 70**

2 **Cf. Gr ose Evans, *Benjamin West and the Taste of His Times*, Carbondale, 1959, p. 86**

3 **Cf. *ibid.,* p. 88**

4 ***ibid.***

5 **Cf. Fiske Kimball, *Benjamin West in His Historical Significance,* în catalogul expoziţiei West, organizată la Philadelphia în 1938 (p. 6)**

întregului grup la care aderase West „reflexul valorilor, aşa cum fuseseră postulate de o bughezie în dezvoltare”, afirmînd încrederea în „posibilităţile de desăvîrşire ale omului”[1] şi corespunzînd, astfel, ideilor dominante ale Veacului Luminilor.

Sosind în Anglia, Benjamin West va deveni discipol şi prieten al lui Joshua Reynolds ( pe care, de altminteri, îl va succede la conducerea Academiei regale de artă, în 1792). Arta profesată de Reynolds era foarte diferită de aceea pe

care West învăţase s-o admire în Italia; maestrul englez era mult mai puţin sensibil la operele antichităţii şi chiar la acelea ale Renaşterii italiene. Viziunea lui, eclectică, încorpora datele unei picturi academice pe care le aplica la creaţia portretistică şi a scenelor de gen; compoziţia istorică nu îl preocupa în măsura în care ar fi putut încuraja aspiraţiile lui West. Artistul american a interpretat lecţia clasicismului într-un fel propriu, asociind-o cu ideile privind exactitatea istorică. Pictînd, de pildă, un episod din cucerirea Canadei, *Moartea lui Wolfe*, el a integrat sugestiile artei barocului (gestul personajului central aminteşte îndeajuns de precis tradiţia italienelor Pietâ) şi pe cele ale convenţiei iluministe (un indian, văzut din profil, într-o atitudine meditativă, e o întrupare certă a „nobilului sălbatec”), într-o atmosferă agitată, cu învîrtejiri de nori şi mari mişcări de oameni, sub o lumină de amurg. Vocabularul baroc, prezenţa elementului iluminist nu alungă exactitatea de obîrşie realistă provenind din tradiţia picturii americane mai vechi. Toate aceste însuşiri au determinat recunoaşterea sa ca „pictor de compoziţii istorice”, oferindu-i-se

1 ***Vezi Harvey Wish, Society and Thought in Early America, p. 171***

comenzi importante din partea curţii regale engleze.

Dar, şi de această dată, el a fost obligat să se supună gustului clientului, şi, în vreme ce Copley va persevera în urmărirea crezului său de a „înfăţişa întîmplări petrecute în timpul vieţii”, Benjamin West va aborda tot mai des tematica mitologică şi religioasă, subiectele puse la înde- mînă de literatură (mai cu seamă de drama shakespeareană, artistul american fiind astfel unul dintre cei dintîi care vor traduce această creaţie în limbajul picturii) şi de istoria îndepărtată. În aceeaşi vreme, sub înrîurirea romanelor gotice, care erau pe atunci foarte populare, artistul a început să exploreze posibilităţile picturii fantastice; legătura picturii sale cu versul poemelor lui Ossian şi, mai ales, cu romanul gotic a fost de multe ori discutată. Mai rar s-a **79** vorbit despre posibila influenţă pe care ar fi exercitat-o viziunea lui Blake şi a elveţianului Fussli, de curînd sosit în Anglia. Arta aceasta a neliniştii, a coşmarului, înfăţişînd un univers bîntuit de apariţii spectrale se integra într-o direcţie specifică a literaturii şi a artei engleze din secolul al XVIII-lea.

West era dator, evident, nu numai romanului gotic, viziunii lui Ossian sau a lui Fussli; cartea lui Edmund Burke, *Cercetare filozofică a originii ideilor noastre despre sublim şi frumos*, apărută în 1757, stă —fără îndoială —la temeiul multor concepţii ale pictorului. Analizînd sursele sublimului, Burke le afla în „imaginile confuze, în jocul umbrelor adînci, în spaţiile infinite, în puterea fără de margini necontrolabilă, a elementelor”[1]. Unele lucrări ale lui West, ca de pildă *Saul şi vrăjitoarea din Endor*, pictată în 1777, sau

1 **Vezi Charles E. Renton, *English Englightenment*, Minneapolis, 1970, 142**

*Moartea pe calul cel palid*, din 1802, reflectă adeziunea la principiile filozofului englez, care prevesteau atît de caracteristic romantismul; prezentate pe continent în mai multe rînduri reproduse în numeroase gravuri, ele „au devenit un punct de referinţă al generaţiei romantice din America şi din Europa”[1]. E drept că unele picturi din deceniile următoare vădesc asemănări clare cu tablouri ale lui West; de pildă, învălmăşirea de trupuri, săbiile ameninţătoare ale călăreţilor, vîntul învrăjbit care mişcă toate contururile în *Masacrul din Chios* al lui Delacroix amintesc, într-o măsură, de *Moartea pe calul cel palid* al lui West.

Referirea la evenimentul concret, ale cărui detalii erau respectate cu grijă, îl apropie pe West mai mult de lecţia maestrului său din tinereţe, Wollaston, decît de aceea a lui Reynolds. El nu părea să accepte ideile artistului englez care definea astfel rostul picturii: „Pictorul, adunînd într-o singură operă toate acele frumuseţi risipite în multe şi felurite înfăţişări, scoate la iveală un chip mai frumos decît ar putea fi găsit în natură, astfel încît artistul care poate uni în el însuşi frumuseţile izvodite de pictorii de seamă se va apropia mai mult de desăvîrşire decît oricare dintre maeştrii săi”[2].

Dar cei doi pictori emigranţi, Copley şi West, nu au consemnat şi faptele războiului american de independenţă, aşa cum ar fi cerut concepţiile lor artistice potrivit cărora evenimentul contemporan e investit cu o valoare mai mare decît evocarea istorică. în cazul lui West s-ar putea pune evitarea oricărei aluzii la cele ce se petreceau în

1 **Matthew Baigell, *op. cit.y* p.68**



2 **Cf. Donald J. McGinn, George Howerton, *Literature as a Fine Art*, Evanstone 1959, p. 198**

coloniile americane printr-un fel de simpatie secretă faţă de cauza compatrioţilor lui. Cred că în sensul acesta s-ar putea interpreta refuzul politicos şi abil cu care a întîmpinat titlul nobiliar oferit de rege ca răsplată pentru picturile din capela castelului Windsor[1]. A început să picteze portretele trimişilor americani la tratativele de pace, conduşi de Franklin şi de John Adams; dar—după cum s-ar părea, în urma reacţiei foarte nefavorabile a curţii – a întrerupt curînd lucrul. Mărturii neîndoielnice vorbesc despre intenţia lui de a se întoarce în America şi de a se aşeza la Philadelphia, sau nutrind visuri bucolice, „să cumpere o casă la ţară, să cultive porumb şi să crească oi”[2]. Din motive prea puţin limpezi, planurile lui au rămas neîmplinite şi artistul s-a stins în 1820, în Anglia fără a fi privit cu simpatie de foştii lui compatrioţi care, cu patru decenii mai devreme, îl proclamaseră „un al doilea Rafael”.

## V. BAROC, NEOCLASICISM, TRADIJIE LOCALĂ

în secolul trecut, devenise un loc comun al istoriei artei americane afirmaţia că, odată

1 **Vezi James Thomas Flexner, *American Old Masters*, New York , 1967, p. 78**

2 ***Cf. Lewis Einstein, Divided Loyalties’, Americans in England during the war of Independence, Boston, 1933, p. 108***

cu emigrarea lui Copley şi a lui West, se încheie o perioadă distinctă şi că, în anii care-o vor urma, pictura va căpăta o orientare nouă, cu foarte vagi legături cu aceea dinainte.[1] Fără a se diminua importanţa pe care au avut-o cei doi artişti în definirea unei viziuni de factură mai elevată, nu se poate uita că, asemenea lor dar cu mijloace negreşit mai sumare, alţi pictori americani ai vremii acordau portretului compoziţional o însemnătate care-i lipsise pînă atunci. Tendinţă care nu se poate pune exclusiv pe seama influenţei celor doi emigranţi.

Cel mai de seamă pictor al scenelor Războiului de Independenţă, John Trumbull, recunoştea că arta lui datorează foarte mult îndemnului lui Jefferson şi al lui West[2]. Planul său, la a cărui împlinire purcedea în 1786, acela de a crea o amplă serie de compoziţii comemorînd faptele războiului, se întemeia pe convingerea că evenimentele la care fusese martor reprezintă „cea mai nobilă înşiruire de fapte care s-au înfăţişat în istoria omului”[3]. Concepţia lui Copley despre importanţa evenimentului contemporan în crearea unei arte semnificative nu este, evident, străină de formarea ideilor mai tînărului său contemporan. Pe de altă parte, pentru John Trumbull, care fusese soldat înarmata lui George Washington, şi a cărui familie luase, încă de la început, atitudinea împotriva regaliştilor, istoria ţării lui era direct legată de definirea unei arte aparţinînd vremii, a unei arte capabile să afirme idei politice şi estetice.

1 **Vezi, de exemplu, *Charles Edwards Lester, The Artists of America*, New York, 1846; Henry T. Tuckerman, *Book of the Artists*, New York, 1867**

2 **Vezi Matthew Baigell, *op. cit.,* p. 71**

3 **John Trumbull, *Autobiography, Reminiscences and Letters*, New York, 1841, p. 159**

între 1786 şi 1797, artistul a pictat mai multe scene de război în care înfăţişa portrete reale ale participanţilor la lupte, ceea ce le învestea cu valoarea documentară recomandată de Copley. La început, ele celebrau victoriile armatelor engleze din anii premergători războiului lor cu coloniile americane; dar, îndată după aceea, aria subiectelor se modifică semnificativ. în 1790, el intenţiona să organizeze o subscripţie publică pentru a susţine cheltuielile gravării şi reproducerii acelor „scene care urmăresc istoria întemeierii acestei guvernări libere ce apără fericirea noastră naţională şi individuală”, scene „meritînd să rămînă pe veci scumpe nouă şi posterităţii”[1].

Pentru John Trumbull, reprezentarea unei lupte sau a unui chip, urmărea să simbolizeze „simţămintele care evocau viziunile întregii lupte pentru libertatea americanilor”[2]. Arta lui Trumbull restituie o imagine care a părut unora „emfatică”[3]; judecata a pornit mai ales de la modul în care pictorul îl înfăţişase pe Washington, într-un portret aflat astăzi la Muzeul Metropolitan din New York. Gestul are, fără îndoială, ceva din grandilocvenţa statuilor care îşi propun să-i proslăvească pe învingătorii în războaie. Dar oricine parcurge iconografia vremii (şi mai ales pe aceea a lui Washington, a cărei amploare nu poate fi comparată decît cu aceea napoleoniană, creată puţin mai tîrziu) observă că în aproape toate portretele generalului, chiar şi în acelea, foarte numeroase, pictate de artişti populari, atitudinea modelului e aproape aceeaşi. Uneori, ca la Charles Willson Peale, ilustrul model aminteşte de eleganţa gestului, aşa cum o recomandase Feke. De cele mai multe ori, însă, învingătorul e

1 ***Ibid.,*** **pp. 339-340**

2 **Russel Blaine, Nye,** ***The Cultural Life of the New Nation*****, New York, 1960, p. 147**

3 **Frank Snyder,** ***Romanticism and Baroque in Trumbull's Arty*** **în „New Arts”, 2/1946, p. 32**

celebrat în imagini care vor să releve energia comandantului, concentrarea gîndurilor, hotărîrea soldatului.

Trumbull nu făcea decît să se încadreze într-o direcţie care domina întreaga artă a timpului. Dar, chiar şi astfel datornică unei viziuni dominante în epocă, opera lui era însufleţită de mai multă viaţă decît s-ar putea desluşi în tablourile de bătălie ale lui Copley şi West. Există la el un incontestabil simţ al dramaticului, comunicat mai ales prin intermediul accentelor de culoare, repetate în cuprinsul compoziţiei cu o virtuozitate ce descinde din baroc, artă neînţeleasă de cei doi maeştri.

E tot atît de adevărat că perioada în care compoziţia e construită cu o mai mare libertate a elementelor coloristice şi e încărcată de rezonanţe romantice se va încheia repede. Ea se cuvine, totuşi, subliniată mai ales în contrast cu arta neo-clasică produsă, în aceeaşi vreme, de pictorii şi de sculptorii Revoluţiei franceze. Către 1820, cînd lui Trumbull i s-a încredinţat împodobirea rotondei Capitoliului cu scene ale războiului de independenţă, rezultatul a fost o pictură convenţională în care mişcarea are ceva teatral iar personajele se păstrează între limitele portretului de aparat. E drept că, între timp, artistului nu i se oferise decît rareori prilejul să-şi exerseze talentul în arta grea a compoziţiei istorice şi că, după războiul pentru independenţă, gusturile clientelei americane nu se schimbaseră prea mult, visul ei continuînd să

fie acela de „a avea portretele familiei atîrnate pe pereţii salonului”.[1]

Aceasta a determinat şi o slabă evoluţie a peisajului, corespunzînd şi unei dezvoltări încă prea puţin semnificative a liricii de natură în poezia americană. Peisagistica pe care unii artişti precum

1 ***Neil Harris, The Artist in American Society, p. 136***

Trumbull sau ceva mai vîrstnicul său contemporan Ralph Earl, cutezau s-o abordeze, nu corespundea imaginii statornicite pe atunci în literatura europeană şi în cea americană. „Noul Continent” era văzut ca o lume a naturii neîmblînzite, misterioase; pictorii construiau tablouri care năzuiau la un echilibru desăvîrşit, în spiritul ideilor veacului al XVIII-lea ce proslăveau „ordinea universului”. Unui public care începea să se deprindă cu identificarea precisă a obiectului reprezentat de pictură[1], Trumbull îi oferea o artă a generalizării formelor, ea însăşi foarte depărtată de viziunea picturii lui istorice de odinioară. Unui public care începea să desluşească primele sunete ale romantismului, Trumbull îi înfăţişa o Niagară învăluită într-o atotcuprinzătoare linişte, văzută într-o perspectivă ce atenuează contururile, lăsînd în prim plan arbori cu frunzişuri încărcate de umbre blajine.

O asemenea lume. părea ireală scriitorilor pentru care America era aceea descrisă de William Bartram în ale sale *Călătorii prin Carolina de Nord şi de Sud, prin Georgia, prin Florida de Est şi de Vest*, publicate în 1791. Cei dintîi romantici englezi, Wordsworth, Coleridge, Southey, scriitori de pe continent, Chateaubriand de pildă, citiseră cu neascunsă emoţie rînduri ca acestea: „un băştinaş, întins pe blana unui urs uriaş, la umbra unui stejar cu frunze fremătătoare, îşi fuma în linişte pipa. Zărindu-mă, se ridică şi-mi grăi: «Bun sosit, străine! Mă desfătam cu judecăţile pline de gînduri raţionale ale firii. Mă odihneam după ce mă întorsesem de la vînă-

1 **Vezi James Sloane, *Art and Representation* in „Bul- 85 letin of Art History”, no. 4/1969, p. 31**

toare şi de la pescuit.»[1] Exotismul, comuniunea cu natura nu corespundeau sentimentului dominant în peisagistica generaţiei lui Trumbull. Convenţia ordinei naturale va fi curînd înlocuită de o altă convenţie, aceea a straniului, a priveliştilor năpădite de umbre misterios agitate de forţe necunoscute: de abia atunci poeţii romantismului american îşi vor recunoaşte ideile în interpretările artistice ale pictorilor şi le vor susţine, entuziaşti, în poemele şi în încercările lor de critică.

Trumbull aparţine încă unei perioade dominate de estetica neo-clasică; arta lui şi a contemporanilor săi nu poate fi înţeleasă în afara acestui efort de a depăşi concepţiile acreditate mai ales de arhitecţii şi de sculptorii vremii. Arhitectura avea un rol predominant, într-o ţară care-şi construia oraşe noi, tăind străzi largi în pădurile Virginiei şi înălţîndu-şi capitala în locuri pînă atunci neumblate. O adevărată febră a construcţiei cuprinsese oraşele de pe ţărmul Atlanticului în anii imediat următori războiului de independenţă si la începutul secolului al XlX-lea.

Ceea ce se numeşte îndeobşte, „stilul colonial” american este, de fapt, o arhitectură alcătuită din fragmentele locale ale unor tradiţii europene. În nord-est, pe coasta Atlanticului, stilul elizabethan, cu bîrne încrucişîndu-se pe faţada caselor cu un etaj, împodobite cu ferestre meşteşugit lucrate, era încă predominant. Modificările introduse de colonişti ţin, în primul rînd, de materialul de construcţie folosit, lemnul, aflat aici din abundenţă şi care îngăduia ridicarea, în timp mai scurt, a clădirilor. Iernile aspre ale Americii au determinat introducerea şi a unor schimbări ale planului tradiţional, cea mai importantă fiind aceea a unei încăperi

---

1 **Cf. Marcus Cunliffe, *The Literature of the United States*, Baltimore, 1961, p. 40**

centrale, în mijlocul căreia se afla un cămin uriaş, întotdeauna plin de grămezi mari de jăratic. Olandeze în New York, germane în Pennsylvania, franceze în sud (şi nu numai în fostele posesiuni ale Bourbonilor de pe valea lui Mississippi, dar şi în Virginia şi Carolina, unde conacele proprietarilor de plantaţii îşi mărturiseau aspiraţia de a deveni mici „manoirs” ca în Franţa lui Ludovic al XV-lea). Construcţiile erau, de cele mai multe ori, locuinţe, şi înfăţişarea edificiilor publice şi, cîteodată, chiar a bisericilor nu se deosebea prea mult de aceea a caselor cu unul sau cu două caturi, aşa cum se păstrează în gravurile vremii sau în unele orăşele, cîndva înfloritoare, astăzi transformate în muzee.

încetul cu încetul, diferenţele dintre provincii s-au estompat, mai ales după ce frontiera de apus a fost împinsă departe, pînă spre poalele Munţilor Stîncoşi şi, mai apoi, spre Pacific. Nu numai unificarea coloniilor într-o federaţie, ci şi introducerea unui nou stil arhitectonic, tot de obîrşie engleză, care părea a se potrivi mai bine climei din Noul Continent, a determinat această creare treptată a unui specific al construcţiei din întreaga ţară. Stilul, numit „georgian”, deriva din Palladio şi fusese modificat în Anglia de Christopher Wren, faimosul arhitect al lui St. Paul’s. Arta lui Wren era cunoscută destul de bine în America, unde, încă în 1734, se publicase o carte care încerca să-l explice, sub titlul *Palladio Londinensis*, Palladio din Londra, al lui William Sal mon[1].

Construcţia georgiană (al cărei prototip e reprezentat mai cu seamă de unele case din Virginia) se caracterizează printr-un echilibru al proporţiilor corpului central şi al celor două aripi. Uşa principală, la care. se ajunge printr-un peron cu o curbă alungită, e adăpostită sub un fronton susţinut de coloane

1 **Vezi John JBurchard and Albert Bush-Brown, *The Architecture of America,* Boston, 1966, p. 18**

ionice, iar ferestrele sînt împodobite cu arcuri joase de cărămidă. Cornişa, cu medalioane de inspiraţie elenistică, înconjoară construcţia, în vreme ce acoperişul cu pantă abruptă e dominat de un horn înalt (corespunzînd căminului din încăperea centrală, păstrată din arhitectura colonială) şi de alte două sau patru mai scunde, aşezate simetric.

Dar construcţia georgiană nu răspundea nici ea aspiraţiilor celor care, după 1776, voiau să clădească „oraşe şi monumente pe potriva falei acestei ţări”[1]. Simbolizînd puterea noii republici, arhitectura trebuia să concentreze „tot ceea ce e gînd cu adevărat american, dorinţă de afirmare a geniului copleşitor al acestui popor care şi-a cîştigat libertatea şi a înălţat o ţară vrednică a fi invidiată de vechii greci şi de romani”[2].

Într-o asemenea atmosferă, nu e de mirare că unul dintre cei dintîi arhitecţi ai edificiilor republicii americane va fi Thomas Jefferson. Nu avea studii sistematice de arhitectură, dar arta construcţiei îl atrăsese încă de tînăr; avea 27 de ani, cînd, în 1770, a desenat planurile pentru Monticello, conacul pe care-l va ridica pe proprietatea sa de lîngă Charlottesville, Virginia. Inspiraţia din Palladio (dar şi din arhitectura romană) este evidentă; dar Jefferson adăuga elemente ale unei imaginaţii care, de fapt, respecta prea puţin canoanele clasice. Parapetul care înconjoară, în dreptul acoperişului, clădirea, ascunzînd etajul, şi mai ales, decoraţia interioară, de un violent baroc, contrazic normele palladiane.

Panul pe care l-a conceput iniţial pentru Capi- toliul din Richmond al statului Virginia

---

1 **Benjamin Franklin, citat de Margaret Hopkins, *Beginnings of an American National Architecture*, în „Northwest”, 2/1971**

2 **Dintr-o predică din 1790 a pastorului Joshua Jones, citată în H. T. Sterne, *Crosscurrents in America Political ¡deas*, New York, 1896, p. 231**

nu a fost acceptat de concetăţenii săi; el proiecta construcţia unor clădiri în jurul unei peluze centrale, ceea ce, însă, nu corespundea concepţiei republicanilor americani, susţinători ai centralizării puterii legislative şi a celei executive sub un singur acoperiş. Rezultatul proiectului revizuit de Jefferson este o copie îndeajuns de fidelă a „Casei patrate” de la Nîmes, pe care arhitectul o socotea „modelul perfect al construcţiei antice”[1] (deşi coloanele ionice au fost înlocuite aici cu altele, mai bogat împodobite, corintiene). Obligat de proporţiile exterioare ale clădirii, proiectantul a aşezat încăperile destinate corpului legislativ şi cele ale judecătorilor în jurul unei camere de conferinţe; hotărîtă, la început, de o repetare prea fidelă a planului unei construcţii care avusese o altă destinaţie decît a aceleia proiectată de Jefferson, împărţirea avea să devină tradiţională, preluată fiind de aproape toţi arhitecţii edificiilor legislative din capitalele statelor americane.

Cînd, în 1792, a fost organizat un concurs (cel dintîi din istoria arhitecturii americane) pentru construirea Capitoliului din Washington, toate proiectele pornind de la tradiţia georgiană au fost respinse din capul locului. E adevărat că le lipsea celor mai multe măreţia pe care cei ce iniţiaseră proiectul (şi, în primul rînd, Jefferson) visau s-o întrupeze în noua clădire; şi că stilul georgian nici nu ar fi putut să o sugereze cu înmlădierile do moale ale contururilor lui. Altele aminteau prea precis de arhitectura palatelor engleze şi „nu aveau îndeajuns înfăţişarea unui edificiu menit să celebreze victoria împotriva aristocraţiei britanice”[2].

Capitoliul, aşa cum se înfăţişează astăzi, păstrează prea puţin din elementele

1 **Vezi George M. Cohen, *A History of American Art*, p. 31**

2 **Karl Lehmann, *Thomas Jefferson*: *American Humanist,* New York, 1947, p. 89**

proiectului iniţial (modificat, încă de la început, de Jefferson) şi, nu numai în detalii, dar chiar şi în planul general. Iniţial, clădirea avea un aer şi mai pregnant de construcţie neo-clasică, o simplitate mai severă; domul central şi aripile laterale au fost adăugate tîrziu, către 1860, cînd „exemplul vechilor greci şi al romanilor" era invocat din ce în ce mai rar. Unul dintre continuatorii proiectului lui Jefferson, Charles Bul- finch, a încercat, nu cu prea mult succes, să respecte îndrumările estetice ale celui ce îl recomandase preşedintelui de pe atunci al Statelor Unite „să urmeze a desena, în spiritul revoluţiei de la 1776, planurile Capitoliului Naţiunii"[1].

Construcţiile de la începutul carierei lui Bul- finch vădeau un gust marcat pentru stilul georgian[2]; ceva mai tîrziu, pe la sfîrşitul secolului al XVIII-lea, îmbina într-un chip cam ciudat planul general al construcţiei georgiene cu amănuntele, înţelese decorativ, ale neo-clasicismului. Un edificiu cum e Capitoliul din Hartford, capitala Connecticutului, e o operă cu totul eclectică, asociind arcadele de cărămidă de deasupra ferestrelor cu colonadele dorice, cu arcadele oarbe şi cu domul renascentist.

Căpătînd o structură din ce în ce mai unitară, viziunea lui Bulfinch se va apropia de concepţia neoclasicului, şi —deşi construit la numai doi ani după cel din Hartford – Capitoliul din Boston, cu logiile de coloane, cu arcadele sobre, e socotit ca unul dintre exemplele cele[11] mai caracteristice a ceea ce se numeşte, destuU[de consecvent, „Neoclasicul american"[3].

---

1 **Harold and James Kirker, *Bulfinch[1] s Boston*, New York, 1964, p. 286**

2 **Unele, precum ansamblul de locuinţe din Piaţa Franklin a Bostonului, au fost dărîmate, pentru că, necumpărate de nimeni, au dus la falimentul arhitectului constructor.**

Odată cu afirmarea lui Bulfinch se produce un fenomen a cărui importanţă mi se pare că se cuvine relevată: arhitectura devine o profesie care nu mai poate fi confundată cu îndeletnicirea unor amatori sau a unor emigranţi întreprinzători, ce ştiau să speculeze ambiţiile proaspeţilor îmbogăţiţi. Dar chiar şi în monumentele cu o mai consecventă inspiraţie neoclasică (ca, de pildă, King's Chapel, construită la Boston în jurul lui 1750), interpretarea proporţiilor e. încă şovăitoare. Ele au, însă, meritul de a fi sugerat o modificare a tradiţiei georgiene, de a fi stabilit, cu două decenii înaintea războiului de independenţă, premisele unei arhitecturi neoclasice, la a cărei dezvoltare deplină avea să fie martoră abia cultura americană a începutului de secol al XlX-lea. întreruptă vreme de aproape patru decenii, mai ales de manifestarea unei puternice tendinţe baroce (John Smibert va fi unul dintre promotorii acestui baroc în arhitectură, evident în unele opere ale sale precum Holden Chapel, de lîngă Universitatea Yale), experienţa neoclasică va fi preluată de generaţia lui Bulfinch, nici de data aceasta fără ezitări.

Uneori interpretată mai ales în varianta lui palladiană (ca la Samuel Mclntire—autor al mai multor clădiri în Salem – care îi adăuga numeroase elemente ale decoraţiei georgiene), alteori de un eclectism încă şi mai complicat, ca în planurile iniţiale ale Capitoliului din Washington[1], semnate de un alt arhitect amator, medicul scoţian William

---

1 **Cel care a ales proiectele lui Thornton, recomandîn- du-le comisiei însărcinate cu începerea construcţiilor, a fost Washington însuşi, pe care l-a impresionat în mod deosebit rotonda centrală. „Măreţie, simplitate, înţeleaptă împărţire a spaţiului sînt atît de bine îmbinate în acest plan al doctorului Thornton – scria el comisiei – încît nu mă îndoiesc că va primi întreaga aprobare a domniilor voastre" (vezi Th. Morse, *Story of the Natioti's Capitol*, Washington, 1969, p. 14**

Thornton, cunoscut pînă atunci mai ales pentru zelul cu care se dedicase încurajării construcţiei de nave cu motor, direcţia neo-clasică nu se va manifesta pe deplin convingător de-a lungul întregului veac al XVIII-lea. în lunga operaţie de modificări a acestui plan care —în pofida entuziasmului lui Washington—s-au dovedit de la început extrem de discutabile, s-a apropiat mai mult de o înţelegere neo-clasică a proporţiilor clădirii **a** fost James Hoban. Numele său s-a impus mai ales după 1792, anul în care a primit comanda pentru construcţia Casei Albe. Dar estetica acestui curent nu a fost acceptată fără rezerve de artiştii şi de arhitecţii americani nici după ce preferinţa căpeteniilor noii republici pentru acest gen de artă a devenit evidentă. Gustul publicului american nu depăşise un anumit stadiu pentru care îl pregătise arta produsă în scurtul răstimp de cînd, abătîndu-se de la inflexibila dogmă puritană, începuseră să creeze pictorii din aceste, locuri. Trecerea întemeiată pe norme mai complexe, implicînd şi numeroase aluzii mitologice şi de istorie antică, nu se putea face dintr-odată.

Dovadă că şi în sculptură, artă în care profesionalizarea începe a se produce în epoca de triumf al neoclasicismului, cei care primeau comenzile clientelei obişnuite, alcătuită din negustori şi din fermieri mai înstăriţi, erau tot artiştii ce continuau viziunea naivă a cioplitorilor de piatră din secolul precedent. Portretul şi alegoria de factură neoclasică apar, deocamdată, doar în edificiile publice şi în casele cîtorva conducători ai republicii, mai ales ale celor care avuseseră prilejul să viziteze Franţa, („oricine iubeşte libertatea – spusese Jefferson —are două patrii: cea dintîi – ţara în care s-a născut, cea de-a doua —Franţa”), unde, în anii de după revoluţie, neoclasicismul devenise curentul artistic

dominant.

Interesant e, totuşi, că şi în sculptura lespezilor de mormînt, artă prin excelenţă populară, se desluşesc unele ecouri clare ale sculpturii antice, ca în acelea cioplite, în jurul lui 1790, de Ebenezer Drake din Connecticut, sau de pietrarul anonim care a sculptat pietrele de pe mormintele familiei Sikes din Belchertown, în Massachusetts, unde capetele stilizate sînt înconjurate de o ramă cu motive florale şi geometrice, de clară inspiraţie romană. Chiar şi în meşteşugurile populare, în sculptura în lemn, de exemplu, încep să-şi facă loc motive care le amintesc pe cele ale artei antice. Alături de o statuie ecvestră a lui George Washington[1], cioplită în lemn şi colorată în tonuri vii, în care simţul decorativului provine din arta folclorică a veacului precedent, altele (mai ales figurile omeneşti şi mitologice montate la prora corăbiei) cuprind surprinzătoare aluzii la sculptura greacă şi reprezentările lui Apollo cioplite de Simeon Skillin sau cele ale lui Nike datorate bostonianului Isaac Fowle sînt pilduitoare în această privinţă.

Sculptura profesioniştilor[2] nu depăşea decît arareori un anume aer naiv. William Rush, al cărui nume figurează printre cele ale fondatorilor Academiei de Arte a Pennsylvaniei, s-a apropiat cu mai mult curaj de arta neoclasică. Dar adeziunea sa la estetica sculpturii franceze a timpului nu a anihilat o înclinaţie caracteristică spre reprezentarea realistă a detaliului fizionomie, ca în pictura americană a secolului al XVIII-lea.

John Frazee (care şi-a început cariera ca sculptor de. pietre tombale, în New Jersey) şi-a însuşit mai deplin modelul antic, mai ales pe cel al artei romane: portretele sale aspiră

1 **Astăzi la Muzeul de Artă din Boston.**

2 **De fapt, aceşti „profesionişti” erau autodidacţi, unii dintre ei provenind din foşti cioplitori de pietre tombale.**

să înfăţişeze personaje sobre şi demne, cu căutătură severă, „sugerînd – aşa cum se socotea pe vremea aceea —nemurirea”.[1]

Chiar şi atunci cînd se apropia cu mai multă înţelegere de exemplul artei vechi (preluată, cel mai adesea, prin intermediul neoclasicului francez), sculptura vremii nu se desprindea întru totul de o anume viziune a meşteşugarului, lipsită de forţa de interpretare dobîndită pe atunci de pictură. O cercetare chiar şi sumară a direcţiilor ce se manifestau în arta americană la acea răscruce a veacurilor scoate la iveală superficialitatea unei judecăţi care tinde, aşa cum relevam mai devreme, să definească mişcarea picturii de pe atunci în funcţie de „fidelitatea faţă de exemplul lui Copley şi al lui West”, cei doi artişti care „au dat Americii sensul şi substanţa picturii la începuturile modernizării ei”.[2] Evoluţia artei e, neîndoielnic, mai complexă decît această separare rigidă a unei direcţii „West-Copley” de alta care s-ar dezvolta în afara înrîuririi exercitate de viziunea celor doi pictori. Chiar şi între elevii lor, cei mai apropiaţi, diferenţele de tonalitate, de intensitate lirică, inserţiunile neo-clasice, baroce sau altele care nu pot fi explicate fără referiri la romantismul european, sugerează deosebiri foarte adînci. Cu atît mai semnificative vor fi diferenţele între ceilalţi pictori a căror apropiere de West şi de Copley va fi numai accidentală şi lipsită de consecinţe importante.

Cele cîteva decenii care au urmat războiului de independenţă nu au dus la o limpezire a curentelor artistice americane. Se poate, fără îndoială, semnala o receptare tot mai vădită a ideilor romantismului european; dar procesul acesta se producea

1 **Vezi Thomas F. Perkins, *John Frazee*, în „Journal for American Art”, nr. 6/1962, p. 27**

2 **Vezi, de pildă, Samuel Harris-Corse, *Heights and Depths*, în „Cultural Surveys” nr. 4/1937**

fără a fi fost însoţit de publicarea vreunui manifest, de constituirea vreunei mişcări unitare. Ceea ce a dus, în acelaşi timp, la o expresie artistică—supusă mai puţin unor principii teoretice şi izvorînd mai curînd din înclinarea temperamentală a artiştilor. Manifestarea romantismului va fi, însă, înrîurită de persistenţa unei viziuni realiste, dominantă în arta americană de-a lungul secolelor precedente. De altfel nici literatura primei jumătăţi a veacului al XlX-lea nu dobîndise o conştiinţă romantică în măsură să determine vreo transformare profundă a artelor plastice. Versurile lui Long- fellow, incontestabil personalitatea poetică a cărei viziune impresionase în chipul cel mai evident literatura timpului, structurau elanuri romantice în jurul unor teme de factură clasicistă, iar Poe,

prin intermediul căruia s-ar fi putut descoperi un sentiment romantic mai semnificativ, nu va fi luat în seamă decît mult mai tîrziu, cînd momentul romantic se consumase şi artiştii americani nu vor mai fi atraşi, decît rareori, în această direcţie.

Romantismul pictorilor americani va fi rezultatul unor înclinaţii temperamentale şi nu al unei adeziuni programatice. Deşi s-a manifestat relativ timpuriu, el nu se va contura niciodată ca o mişcare pe deplin închegată, pentru că i se va opune, în forme variate, tradiţia realismului care va fi susţinută mai hotărît de artişti respec- taţi. Unul dintre aceştia va fi Gilbert Stuart, „cel mai de seamă portretist al generaţiei de după război”.[1]

Elev al lui Benjamin West, el devenise unul dintre cei mai faimoşi pictori londonezi din jurul lui 1780. Critica timpului îl socotea „artist de mare talent

---

1 **Charles Merrill Mount, *Gilbert Stuart*, New York, 1964, p. 201**

pe care îl întrece numai sir Joshua Reynolds, în ceea ce. priveşte analiza psihologică, dar nu-şi învesteşte modelele cu o asemenea fără de margini demnitate şi nici nu alunecă într-o artă peste măsură de graţioasă”[1]. Stuart căuta să descopere trăsăturile fundamentale ale caracterului celui căruia îi picta portretul, dincolo de reacţiile sau de atitudinile trecătoare; de aceea, modelele lui vor părea mai puţin teatrale decît cele ale lui Trumbull. Maestrul său, Benjamin West, va spune despre el că „batea în cuie un chip pe o pînză”[2].

Capodopera lui Stuart în anii şederii în Anglia va fi *Patinatorul*, un portret care demonstrează ştiinţa artistului de a aşeza subiectul într-un spaţiu unde circulă aerul şi unde lumina vibrează pe suprafeţele obiectelor cu o intensitate neatinsă de nici unul dintre pictorii americani de pînă atunci. Pe cînd lucra încă în atelierul lui West,
el mărturisea că nu vrea să-şi aleagă modelul nici unui artist, nici contemporan, nici din alte vremuri, ci „să aflu – spunea – ceea ce înseamnă natura pentru mine, să o privesc cu propriii mei ochi”[3]. încă de la începutul carierei, băga de seamă că, în natură, umbrele nu sînt delimitate de linii cu formă geometrică. „Uită-te la mîinile mele —îi spunea unui elev de-al său; bagă de seamă cum sînt amestecate şi contopite umbrele şi culorile şi, totuşi, întregul e clar ca argintul”[4].

Mijloacele de realizare ale analizei erau destul de sumare, dar de o surprinzătoare

---

1 **Vezi William T. Whitley, *Gilbert Stuart*, Cambridge, Mass., 1932, p. 56**



**[3]*Ibid*, p. 59**

3 ***Cf. William Dunlap, A History of the Rise and Pro- gress of the Arts and Design in the United States, New York, 1965, I, pp. 215-216***

4 ***ibid.,* p. 220**

eficienţă. Pornea de la definirea maselor de culoare, a volumelor celor mai ample şi, apoi, desena trăsăturile specifice, fără a mai fi nevoit, astfel, să descrie „liniile iniţiale” recomandate de Copley şi care reclamau lungi şi obositoare studii de atitudine şi de raporturi ale formelor. Carnaţia nu era realizată prin amestecul culorilor, deşi artistul credea că „pielea are o strălucire care rezultă din contribuţia multor tonuri cromatice”; îi plăcea să le aştearnă în straturi subţiri, prin transparenţa cărora le vedea pe cele aşezate înainte, „tot aşa cum sîngele se străvede prin piele”[1].

Stuart considera că teoriile artistice nu au dreptul să ducă la supunerea obiectului real la unele formule tehnice preconcepute. „Cum picta Rubens? Pe un fundal albastru sau pe unul galben? Răspuns: picta pe fundalul care convenea mai mult subiectului ales de el”[2]. Sfaturile pe care le dădea ucenicilor lui cuprindeau întotdeauna îndemnul de a observa cu luare-aminte particularităţile subiectului şi nu de a reprezenta categoria căreia el îi aparţine. Unii comentatori ai operei sale desluşeau în vorbele „niciodată nu poţi să exagerezi în privinţa înfăţişării individualului, dacă te gîndeşti că se cuvine ca privitorul să înţeleagă ce fel de jivină ai ţinut să pictezi”[3], o anticipare a principiilor lui Constable. Alţii au mers şi mai departe, punînd pictura lui în legătură cu preocuparea impresioniştilor de a consemna efectele de culoare produse de schimbarea necontenită a luminii[4]. Stabilirea unor asemenea legături este, fără îndoială, riscantă; curentele artistice ale secolului al XlX-lea nu s-au ivit, e adevărat, fără să fi dezvoltat unele trăsături

---

1 **Matthew Baigell, *op. cit.,* p. 76**

2 **Cf. James Thomas Flexner, *The Light of Distant Skies*, New York, 1969, p. 82**

3 **Cf. John Hill Morgan, *Gilbert Stuart and his Pupils₉* New York, 1939, p. 106**

4 **Vezi James Thomas Flexner, *op. cit.,* p. 82**

existente în arta precedentă. Dar e foarte puţin probabil ca impresioniştii să fi cunoscut pictura lui Stuart într-o asemenea măsură încît să fi preluat de acolo sugestiile relaţiilor dintre lumină şi culoare; oricum, mărturiile documentare lipsesc, iar comparaţiile operei lor cu arta engleză duc mai curînd cu gîndul la Turner decît la Constable, cel pe care comentatorii îl privesc, nu fără dreptate, ca pe unul dintre cei care au profitat de pe urma lecţiei pictorului american.

întors în America, Gilbert Stuart a devenit repede artistul preferat al aristocraţiei federaliste create după războiul de independenţă. Ceea ce nobililor englezi li s-ar fi părut „o înclinare spre înfăţişarea lipsită de orice măreţie a modelelor”, cu alte cuvinte un exces de exactitate, le plăcea americanilor tocmai pentru că răspundea, într-o direcţie nouă, gustului pe care li-l formase tradiţia realismului din perioada colonială şi din epocile ulterioare. O comparaţie între portretistica lui Feke, şi cea care la timpul ei fusese atît de apreciată, şi aceea practicată de Stuart poate fi concludentă în multe privinţe. Formele erau stilizate de Feke în contururi simplificate, statice. Culoarea avea un farmec netăgăduit, o strălucire plină de graţie; dar faptul că fusese aşternută după ce volumele erau aşezate în spaţiu, că nu participase la construcţia compoziţiei ci fusese adăugată suprafeţelor picturale se desluşeşte lesne. Feke era, cum s-a spus, „subiectiv”, în sensul că nu tălmăcea o imagine în datele existentei sale reale, aşa cum i se comunicau prin observaţie; ci definea subiectul pe temeiul unor *principii* care acţionau asupra elementelor realului şi le transformau într-un subiect pictural. Procesul artistic avea, la Stuart, sensul consemnării unor date *observate* şi în care natura era implicată direct. Formele nu mai

sînt atît de strict delimitate, ele se contopesc cu aerul care le înconjoară. Iar tratarea carnaţiei aminteşte de cuvintele lui Stuart însuşi care socotesc că „pielea trupului omenesc nu este asemenea nici unei alteia substanţe din cîte se află sub cer. Ea are toată strălucirea unei prăvălii de mătăsuri, fără să-i cuprindă şi scînteierile false; şi toată sobrietatea mahonului vechi, fără să aibă tristeţea acestuia"[1].

În felul acesta, personajele lui Feke reprezentau o categorie, cele ale lui Stuart un individ. Ca să concentreze întreaga atenţie asupra modelului, Stuart nu particulariza, însă, ambianţa în care-l aşeza pe cel al cărui portret îl picta. Vestimentaţia însăşi nu mai depăşeşte un anume rol decorativ, interioarele sînt tratate sumar, în pete de culoare, iar peisajele din fundal sînt sugerate fugar în cîteva elemente de bază menite să semnifice un arbore, norii alergînd pe cer sau reflectaţi într-un ochi de apă. Fără să-şi înfrumuseţeze modelele, înfăţişîndu-le cît mai aproape de aspectul lor adevărat, Stuart „Ie reprezenta cu o asemenea înţelegere umana, încît portretele erau întotdeauna pline de nobleţe, niciodată urîţenia nu apărea brutală"[2].

Simţul ascuţit al observaţiei, năzuinţa de a descoperi simplitatea în toate întrupările naturii au avut drept rezultat pictarea portretului lui George Washington care se află acum la Galeria Naţională din Washington. Convenţiilor care stabiliseră că un general victorios nu poate fi reprezentat decît într-o atitudine impunătoare, înconjurat de însemnele gloriei militare, Stuart le replica printr-un portret de mici dimensiuni, în care modelul era proiectat pe un fundal de culori ce iradiază, fierbinte; chipul preşedintelui e pictat cu o linişte sobră, iar

1 **Cf. James Thomas Flexner, *op, cit.,* p. 75**
2 **William T. Whitley, *op. cit.*, p, 21**

efectele vestimentaţiei se reduc la figurarea unor dantele ale cămăşii, al căror rost nu e altul decît acela de a realiza un ritm cromatic mai susţinut. Dacă portretul impresionează cumva pe privitor, aceasta se întîmplă pentru că *ştim* pe cine îl reprezintă şi nu pentru că artistul l-ar fi învestit cumva cu însuşiri deosebite. Nu încape îndoială că federa- liştii care încercau să reproducă în America măreţia curţii Stuarţilor şi îl priveau pe Washington ca pe „regele tinerei republici”, nu şi-au recunoscut căpetenia în acest portret cu trăsături atît de obişnuite. De aceea, au comandat lui Stuart un tablou care să se potrivească mai bine pretenţiilor lor aristocratice[1]. Rezultatul a fost un portret plin de grandoare[2], în care preşedintele e înconjurat de însemnele puterii lui victorioase. Gestul retoric, fundalul în care se desluşesc masive coloane de piatră, distribuţia luminii, vrînd să sublinieze forţa personalităţii lui Washington nu răspund în nici un fel ideilor despre ceea ce s-ar cuveni să fie asta, aşa cum le formulase de mai multe ori Stuart. Dar şi în acest portret (de altminteri, foarte apreciat de aristocraţia federalistă), intenţia de a reprezenta realitatea, aşa cum o descoperea pictorul, se descifrează în unele detalii, precum lipsa de eleganţă a costumului, poziţia stîngace a trupului, obrazul urîţit de o dantură falsă, lucrată fără îndemînare.

Un al treilea portret al lui Washington[3] este cel pe care istoria artei americane îl citează cel mai adesea. Stuart nu l-a terminat niciodată, culoarea fundalului nu e aşternută în întregime; dar el îngăduie să se urmărească modul în care artistul înţelegea să realizeze acordul între înfă

1 **Vezi Charles Merrill Mount, *op. cit.,* p. 205**

2 **Aflat astăzi la Academia de Arte Frumoase a Pennsyl- vaniei**

3 **Păstrat la Athénéul din Boston**

ţişarea modelului şi reprezentarea lui într-un tablou. Asemănarea rămîne, în concepţia lui, virtutea supremă a unei picturi; fundalul, construit prin suprapunerea peliculelor de culoare, avea o vibraţie potolită, astfel încît trăsăturile portretului să nu fie nici o clipă modificate de influenţa culorilor din preajmă.

Stuart a schimbat mentalitatea pictorilor care se impusese odată cu generaţia lui Feke şi a lui Smibert: eroii cîmpurilor de bătălie nu mai erau celebraţi în scene pline de măreţie, în mijlocul mulţimilor de soldaţi şi al tunurilor sfărîmate. Cu el, prevestirile romantismului, care păreau atît de sigure pe vremea războiului de independenţă, nu s-au împlinit; şi, pentru că Stuart a fost o personalitate foarte influentă a artei americane a acelei vremi, procesul de împlinire a direcţiei romantice va întîrzia să se producă, opoziţia realismului tradiţional fiind, încă mulţi ani, extrem de puternică.

încrederea în arta lui Stuart era atît de mare, încît Washington Allston, el însuşi pictor foarte preţuit pe la începutul secolului, ar fi spus cîndva că „Rubens, Rembrandt şi Van Dyck împreună tot nu i-ar fi egalat forţa de a pătrunde sufletul modelului”[1]. Ani în şir, Gilbert Stuart va fi, aşa cum îl numea un critic al veacului trecut, „şeful incontestabil al pictorilor americani”, iar un ziarist al timpului observa că „ar fi cu totul neobişnuit să se pronunţe cineva asupra calităţilor unui tablou, înainte de a fi cunoscută părerea domnului Stuart”[2].

Dar oricît de de puternică era influenţa artei sale, ea nu a izbutit să estompeze vechea tradiţie a picturii din perioada colonială, prelungită de opera unor artişti cu un prestigiu bine statornicit în epocă. Ralph Earl, de pildă, era în multe privinţe

1 **Washington Allston, *Lectures on Art and Poems*, New York, 1850, p. 67**

2 **Cf. James Thomas Flexner, *The Light of the Distant Skies*, p. 78**

reprezentantul unor tendinţe cu totul opuse celor care se conturau în tablourile lui

Stuart. „Păstrînd aura zugravului de odinioară, el dădea o înfăţişare contemporană manierei care părea cu totul demodată”[1]. Portretele sale, e adevărat, nu se deosebesc decît foarte puţin de acelea ale strămoşilor lui şi ai lui Stuart, dar suprafeţele sînt migălos vernisate, contururile desenate ferm, detaliile sînt clare şi se citesc cu uşurinţă. Fără să fi căutat virtuozitatea efectelor de pensulaţie (deşi strălucirea mătăsurilor este adesea realizată cu multă îndemînare), fără să construiască o arhitectură impunătoare a spaţiului, Ralph Earl concentra, cu o bună cunoaştere a raporturilor dintre volume, masele de culoare în care integra formele puternic subliniate.

A fost o vreme (mai ales prin deceniile 1930 — 1950) cînd pictura lui era socotită „o chintesenţă a artei americane”[2]. Studiile pe care le-a făcut în Anglia nu l-au determinat să urmeze formulele ce dominau încă peisagistica din acea ţară; apro- piindu-se, în această privinţă, de concepţia lui Stuart (pentru că, de fapt, amîndouă descindeau din aceeaşi tradiţie), el înfăţişa natura cu simplitate, aşa cum o vedea. Personajele sînt aşezate în faţa unor privelişti consemnate fără preocuparea de a răspunde unor principii compoziţionale prestabilite. Mai mult decît atîta, se poate observa că pictorul descrie o natură specifică, neînfrumuseţată, poate – cel mult – surprinsă în elementele ei cele mai pitoreşti. Ca şi în peisajele zugravilor din secolul precedent, natura e aspră, cu ceruri cenuşii, săgetate de cîrduri mari de păsări negre, cu stînci prăpăstioase.

Earl a avut mulţi discipoli, mai ales în Connec- ticut unde tradiţiile picturii din perioada colonială persistaseră mai îndelung. în 1797, unul dintre foştii lui ucenici, Joseph

---

1 **Matthew Baigell, *op. cit* p. 82**

2 **Vezi, de pildă, Lloyd Goodrich, *Ralph Earl*, în „Magazine of Art”, XXXIX, 1946, pp. 2-8, sau John Marshall Phillips, *Ralph Earl*, *Loyalist*, „Art in America”, XXXVIII, 1949, pp. 187-189**

Steward, organiza la Hartford un fel de muzeu în care expunea „ciudăţenii ale naturii şi lucrări de pictură”, printre ele —bineînţeles — opere ale sale şi ale maestrului său. „Sînt aici – anunţa el în ziare – peste 350 de picioare de pictură”, adăugind că fiecare pictură cu subiect biblic sau istoric are „cel puţin şaizeci de picioare de pînză”[1]. Un alt proprietar de muzeu, Reuben Moulthrop din New Haven, atrăgea publicul vestindu-l că în muzeul său se află şi sculpturi de ceară, precum „David mergînd la luptă împotriva lui Goliath, purtînd praştia şi piatra; chipul uriaşului e înalt de zece picioare, cu straiul său de zale şi cu armele sale de război”[2]. Artistul, reprezentant al direcţiei populare, încă puternică în Noua Anglie, picta, la răscrucea celor două secole, într-o manieră care nu ar fi lăsat să se bănuiască de fel că, între timp, arta americană se îmbogăţise cu experienţele lui Copley, West sau Gilbert Stuart. El realiza „portrete deopotrivă pictate sau sculptate în ceară, după cum cere onorata clientelă”[3], fapt evident în tendinţa de a sugera volumele cu mijloace care ignorau folosirea umbrei, formele fiind juxtapuse pe o suprafaţă plană, ca în lucrările celor dintîi zugravi din veacul al XVII-lea de la care moştenise, ca şi Ralph Earl, respectul pentru detaliul fizionomie.

Rolul jucat în Connecticut de Ralph Earl îl va avea în Pennsylvania Charles Willson Peale. Artistul propunea o tematică lirică, opusă retorismului eroic care înflorise în vremea războiului pentru independenţă şi în primii ani de după aceea. O asemenea tematică nu putea atrage luarea-aminte a aristocraţiei federaliste, dornică să-şi vadă celebrate victoriile. Aşa se şi explică faptul că picturile lui, cele mai multe portrete de

1 **Cf. James Thomas Flexner, *The Light...*p. 70**

2 **Cf. Susan Sawitzky, *Portraits by Reuben Moulthrop*, in „New York Historical Society Quaterly”, 39/1955, p.387**

3 ***Ibid.,* p. 389**

interior, nu au fost puse în valoare decît foarte tîrziu, cînd li s-a recunoscut influenţa, pînă atunci nebănuită, exercitată asupra picturii din statele de la mijlocul Coastei Atlanticului. Studiile publicate recent au scos în evidenţă două trăsături caracteristice ale artei lui: generozitatea care-l îndemna să dea modelelor sale o înfăţişare plină de bunătate şi, pe de altă parte, interesul pentru problemele ştiinţifice ale vremii[1].

Adevărat fiu spiritual al secolului al XVlIJ-lea, Peale credea în binefacerile ştiinţei, în capacitatea ei de a dărui umanităţii însuşirile fundamentale ale înţelepciunii şi frumuseţii. Un portret al medicului Benjamin Rush este elocvent pentru concepţiile pictorului: istoria medicinii americane îl menţionează pe Rush ca pe un exemplu de pătimaşă ură împotriva duşmanilor politici şi de încredere doar în tratamentele medicale violente, vindecarea constînd, după părerea lui, în luarea unei mari cantităţi de sînge, în urma căreia bolnavului, slăbit, aproape de moarte, „ i se scotea tot răul din trup”[2]. Peale l-a înfăţişat pe cumplitul doctor ca pe o personalitate plină de farmec, cu o figură de cugetător luminată de un zîmbet blînd.

Charles Willson Peale nu avea abilitatea tehnică a unora dintre contemporanii lui, nici imaginaţia altora, dar interesul lui pentru descoperirea, pe temeiuri scientiste, a tainelor universului îi acordă un loc important în arta vremii. Peale a fost un participant la războiul de independenţă şi la evenimentele politice care i-au urmat, reprezentînd aripa radicală a revoluţionarilor. Crezînd cu consecvenţă în funcţia educativă, patriotică a artei, el a socotit de cuviinţă să dea muzeului

---

1 **La „redescoperirea” lui Peale a contribuit hotărîtor ampla monografie în trei volume, însumînd peste o mie de pagini, publicată la Philadelphia, între 1947 şi 1952, de Charles Coleman Sellers.**

2 **Harvey T. Johnstone, *Surgeons and Sick*, New York, 1927, p. 113**

înfiinţat de el la Philadelphia, în 1786, un rol de „învăţător al poporului”, astfel încît „să cuprindă o lume în miniatură, îmbrăţişînd arta, ştiinţa, natura şi religia”[1] (el fiind, aşa cum o dovedesc paginile masivului său *Jurnal*, un *deist convins*). Muzeul trebuia să releve „felul în care formele felurite ale gîndirii omeneşti lucrează una asupra celeilalte şi corespondenţele armonioase dintre ele”[2].

Aceeaşi năzuinţă care-l îndemna pe West să-l înveşmînteze pe generalul Wolf în haine contemporane îl determinau pe Charles Peale să facă din muzeul său „ o arenă unde să urmărească adevărul şi raţiunea”[3]. El înfăţişa aici, cu multă grijă pentru acurateţea ştiinţifică, aspecte ale fizicii şi ale biologiei, pictînd uneori fragmente de peisaj în mijlocul cărora îşi aşeza animalele împăiate, astfel încît să sporească impresia de real şi, în acelaşi timp, să dea mai multe informaţii despre viaţa jivinelor respective. S-a spus că muzeul lui Peale „reflecta filozofia nu numai a unui artist, ci a unei întregi generaţii, aceea care încheia o etapă dinaintea afirmării romantismului”[4].

Evoluţia strict artistică a pictorului e mai puţin caracteristică pentru stadiul atins de cultura americană la sfîrşitul secolului al XVIII-lea. Elev al lui West între 1767 şi 1769, el s-a întors în America, fără să fi adus cu sine cîştiguri semnificative de pe urma contractului cu arta europeană; îşi însuşise, e drept, o tehnică destul de sigură, dar nu a îndrăznit niciodată ca, bizuindu- se pe ea, să interpreteze realul şi s-a mulţumit doar să-l consemneze, conştiincios, aşa cum îl vedea. El a contribuit, totuşi, la întărirea unei tradiţii care dădea portretului înţelesul unui fragment dintr-o întreagă desfăşurare epică. Ceea ce nu

1 **Cf. Charles Coleman Sellers, *Charles Willson Peale*, voi. I *(Early Life*, 1741-1790), p. 224**

2 ***Ibid.***

3 **Matthew Baigell, *op. eit.,* p. 83**

4 **George M. Cohen, *A History of American Art,* p. 38**

implica, însă, renunţarea la atitudinea monumentală şi înlocuirea ei cu instantaneul, cu înfăţişarea personajului în mişcare, fără preocuparea' de a-l descrie ca pe „o statuie eroică"[1]. Tabloul dedicat lui Washington este un exemplu; generalul e portretizat în chipul învingătorului de la Princeton; dar numai indicaţia marginală a artistului plasează modelul într-un cadru spe-
cific, recuzita fiind îndeajuns de convenţională: tunuri, steaguri desfăşurate în vînt, case arzînd încă în depărtare.

Tabloul în care naraţiunea se împlinea cu mijloace mai rar întîlnite în pictura de pînă atunci a zonei centrale a Statelor Unite era *Dezgroparea primului mastodont american.* Peisajul nu adăuga aproape nimic viziunii tradiţionale, atentă la reproducerea meticuloasă a detaliilor, la jocurile de lumini şi de umbre care pun în valoa*e frunzişurile, trunchiurile de copaci, culorile aspre din primul plan. Peale nu crezuse niciodată în capacitatea lui de a construi compoziţii[2]; scopul tabloului, cel puţin aşa cum ar părea că reiese din comentariile celor care au studiat cu luare aminte scrisorile pictorului, mărturiile celor mai apropiaţi discipoli ai săi, era acela de a demonstra „cît de minunate sînt lucrurile aflate pe pămîntul acestei ţări"[3].

Dincolo de stîngăciile desenului, compoziţia are o exuberanţă pe care i-o dau mişcările grupurilor de personaje

---

1 **Martin Friedman, *The Precisionist View in American Art,* Minneapolis, 1960, p. 16**

2 **„Singurul meşteşug pe care sînt în stare să-l duc la capăt cu oarecare îndemînare este acela al portretului. Vă voi invidia întotdeauna cu ne{ărmuit respect pentru măiestria domniei voastre de a picta întîmplări cu mai multe personaje care mie nu îmi izbutesc deloc". (Scrisoare către Benjamin West, 14 octombrie 1800; citată de Sellers, vol. II, p. 116.)**

3 **Sellers, II, p. 119**

mărunte, unite cu greu într-o schemă generală; însufleţiţi de un fel de entuziasm copilăresc, eroii întîmplării par nişte pitici din poveste care, folosindu-se de unelte cioplite cu naivitate, scot comori din pîntecele pămîntului. E ceva din entuziasmul pe care îl simţise Peale însuşi cînd fusese călăuzit la marginea excavaţiei: „Privea – scrisese el la persoana a treia – la această groapă uriaşă plină de apă! Plăcerea pe care o simţea văzînd locul unde stătea ascunsă comoara, aproape că-l ispitea să-şi lepede hainele şi să se arunce în apă, ca să simtă oasele pitite în adînc”[1].

Pictorul nu a crezut, de fapt, niciodată în valoarea artistică a acestei compoziţii, nu a întrezărit însemnătatea ei de a inaugura o epocă nouă, aceea a simplităţii şi a naturaleţii, şi nu a socotit-o altfel decît o consemnare a unor amintiri personale (Peale şi familia sa sînt reprezentaţi în extrema dreaptă a tabloului, artistul desfă- şurînd o planşă pe care sînt desenate oasele fosilei). Aceasta şi pentru că, foarte curînd după ce terminase tabloul, el s-a apropiat de tehnica neo-clasică pe care a deprins-o de la unul dintre fiii săi, întors de la studii din Parisul dominat de arta lui David şi a elevilor săi.

Tabloul avea, pe de altă parte, un rost practic: Peale voia să-l expună în muzeul de istorie naturală (primul de acest fel în America) pe care-l organizase la Philadelphia. În 1801, el cumpărase, pentru acest muzeu, cîteva oase ale scheletului de la proprietarul pămîntului pe care. ele fuseseră găsite. La lucrările, foarte complicate – mai ales pentru tehnica vremii —Peale fusese ajutat de însuşi Thomas Jefferson, pe atunci preşedinte al ţării. La porunca preşedintelui, armata şi marina îi pusese la dispoziţie mîna de lucru şi

---

1**105** [3] **C.W. Peale, *Autobiography*, Philadelphia, 1855, p. 132**

maşinării speciale. „Trebuie... să vă felicit – îi sene Jefferson – pentru proiectul... de a obţine un schelet complet al marelui necunoscut şi pentru entuziasmul pe care l-aţi dovedit în momentul critic al descoperirii, pentru zelul cu care v-aţi dăruit recuperării acestor grandioase monumente animale”[1].

Pentru unii, aici s-ar întrezări „adaptabilitatea” lui Peale şi a generaţiei sale, lipsa lor de dogmatism[2]; poate că împrejurarea lasă a se înţelege cît de persistentă era atitudinea antiromantică şi cît de variate erau formele ei de manifestare în primele decenii ale secolului al XIX-lea. Neoclasicismul, adesea empiric, nu era decît o nouă modalitate de a cenzura elanurile romantice, neasimilate încă de o pictură a cărei tradiţie de reprezentare precisă a detaliilor era atît de puternică.

## VI. ÎNCEPUTURI ROMANTICE ŞI PERMANENŢE CLASICISTE

Primii ani ai secolului al XlX-lea nu au produs vreo schimbare semnificativă în evoluţia artei americane. Cultura fostelor colonii nu va depăşi, încă multă vreme, dependenţa de modelele europene; singurele domenii în care se contura o înţelegere mai cuprinzătoare a

---

1 **Cf. John K. Howat, Natalie Spassky, *19 th-Century America Paintings and Sculpture*, catalog al expoziţiei jubiliare de la Muzeul Metropolitan din New York, 1970, pl. 11**

2 **Vezi Matthew Baigell, *op. cit.*, p. 80**

realităţii din Lumea Nouă erau pictura de portrete şi, într-o măsură încă şi mai evidentă, arhitectura. Trumbull, Peale, Gilbert Stuart nu respinseseră cu desă- vîrşire înrîurirea britanică, dar o integraseră unei tradiţii mai vechi, aceea a portretisticii realiste din Noua Anglie, din New York şi din Pennsylvania, aşa cum, de aproape două secole, o practicaseră „zugravii” sosiţi aici de pe alte pămînturi. Se depăşise mai de mult graniţa artizanatului, generaţia care se formase la sfîrşitul secolului precedent îşi punea probleme mai complexe, deşi, e adevărat, nu izbutea să le rezolve întotdeauna cu destulă limpezime. Fie în direcţia stilului georgian, al cărui rafinament era primit favorabil de aristocraţia federalistă, fie în aceea a „Renaşterii clasiciste”, promovată de şcoala lui Jefferson şi a lui Bulfinch, arhitectura dădea împliniri durabile, unele dintre ele rămînînd surse de inspiraţie pînă după mijlocul secolului.

Dacă am putea să acordăm credit nelimitat statisticilor alcătuite în acea vreme (deşi criteriile lor nu sînt foarte clare), am ajunge la concluzia că, excepţie făcînd *Viaţa şi faptele de neiuitat ale lui George Washington*, o carte a obscurului Mason Locke Weems, toate celelalte opere literare care s-au bucurat de răspîndirea largă în America erau cele scrise de europeni, mai ales cele ale lui Byron şi ale lui Walter Scott.[1]

în bibliotecile publice, al căror număr creştea foarte repede, cărţile cele mai solicitate nu erau nici acelea ale lui Joel Barlow, autor al unei *Columbiade*, epopee inspirată de descoperirea Americii, nici romanele sentimentale ale lui Charles Brockden Brown, ci cărţile autorilor englezi contemporani sau ale celor din secolul al XVIII-lea[2]. Şi, cum pe atunci nu exista nici o lege care să apere dreptul de autor, editorii americani preferau să publice operele unor scriitori de renume de dincolo de ocean, decît

să facă investiţii riscante în tipărirea autorilor locali. Cel mai de seamă poet al vremii, Philip Frenau (ale cărui versuri mărturiseau, cu o netăgăduită forţă lirică, simţămintele de mîndrie şi de speranţă ale celor care învinseseră în războiul de independenţă, dar şi dezamăgirea pricinuită de tot mai răspîndita „religie a banului”) trebuia adesea să-şi cîştige existenţa ca pilot al corăbiilor venite spre porturile americane.

Către începutul deceniului al treilea, însă, printre scriitorii preferaţi ai cititorilor americani au început să fie pomeniţi şi cîţiva prozatori a căror operă era dedicată oamenilor şi faptelor din ţara lor: Washington Irving şi Fenimore Cooper. Curînd după aceea, romanele şi povestirile lor deveniră modele pentru scriitorii din Sud. Era momentul în care New Yorkul ajunsese centrul economic şi cultural al tuturor statelor americane, fapt reflectat în toate domeniile vieţii intelectuale. Cu o singură excepţie: aceea a artelor plastice. Oricine urmăreşte istoria culturală a New Yorkului, oricine notează datele la care au fost pictate tablourile aflate astăzi

în principalele muzee, observă cît de puţine sînt, la începutul secolului, înfăptuirile importante. Cei trei artişti care au fost socotiţi reprezentativi pentru generaţia ce s-a afirmat după dispariţia lui Stuart, Trumbull, Earl, Peale, au fost Washington Allston, John Vanderlyn şi Samuel F.B. Morse. Dar nici unul dintre ei nu a dobîndit succesul şi faima celor mai vîrstnici, iar unii au numit această generaţie „cea mai tragică din întreaga istorie a artelor americane”[1], înconjurat, la început, de o oarecare stimă, Allston va muri sărac şi aproape neştiut, după eşecul unei compoziţii comandate de cîţiva bostonieni bogaţi; Vanderlyn aducea în pictura

1 **Matthew Baigell, *op. cit.,* p. 87**

americană unele accente romantice, într-un moment în care cultura ţării lui se îndrepta hotărît spre estetica artei clasiciste, astfel încît va rămîne întreaga viaţă neînţeles şi însingurat; Morse nu a fos niciodată preţuit, şi contemporanii îi reproşau o supărătoare lipsă de imaginaţie.

E adevărat că societatea americană nu constituia încă un mediu prielnic afirmării unei arte care să exploreze realităţile naţionale. îndemnurile de a „descoperi ceea ce e caracteristic noii naţiuni” păreau a se menţine la nivelul unei retorici fără consecinţe imediate în cîmpul practicii artistice[1]. Publicului din oraşele mai importante, New Yorkul, Philadelphia, Boston, li se păreau întru totul exotice, teme precum acelea ale vieţii indienilor, ale „frontierei”, ale obiceiurilor şi tradiţiilor americane şi chiar ale războiului de independenţă. Sub înrîurirea filozofiei unei secte protestante, din ce în ce mai puternică în viaţa socială a Americii, metodiştii, arta era privită ca o modalitate de a transmite „ideea atotcuprinzătoare” şi nu ca o formă de reprezentare a unei realităţi istorice concrete. într-o vreme a unor transformări sociale rapide, pictorii vor reprezenta, ani în şir, concepţiile conservatoare, aflate în conflict nemijlocit cu ideile celor mai luminaţi gînditori politici, în primul rînd ale urmaşilor lui Jefferson şi Paine; Morse, de pildă, era un bigot care se temea de „tulburarea ordinei divine ce trebuie să domnească în aşezările şi instituţiile Americii”[2].

Unul dintre cei mai pătrunzători observatori ai societăţii americane, francezul Alexis de Tocque- ville, va constata în jurul lui 1830 cît

1 **Edgar Preston Richardson, *American Romantic Pain*- 109 *ting*, New York, 1944, p. 36**

2 ***Cf. Carleton Mabee, The American Leonardo, a Life of Samuel F.B. Morse, New York, 1943, p. 68***

de stricte erau limitele pe care gustul le impunea creaţiei pictorilor şi a sculptorilor. Generaţia lui Allston va înregistra cu amărăciune această situaţie şi paginile jurnalelor lor, scrisorile şi mărturiile celor care i-au cunoscut demonstrează cît de greu le era să-şi adapteze opera la pretenţiile clientelei.

Ceea ce accentua starea nefericită a artiştilor era împrejurarea că instituţiile întemeiate cu scopul promovării artei deveniseră adevărate obstacole în calea evoluţiei ei. „Columbianum”-uI înfiinţat în 1795 la Philadelphia pentru a-i educa pe artişti şi a le expune lucrările”, „Academia Americană de Arte Frumoase”, creată în 1802 la New York şi „Academia de Arte Frumoase a Pennsylvaniei” întemeiată în 1805 la Philadelphia erau administrate de oameni ale căror legături cu arta erau îndeajuns de aproximative. Curînd ele s-au transformat, aşa cum o spunea Allston însuşi, „în depozite de copii de ghips după sculpturi antice”[1]. Educaţiei artistice şi expoziţiilor anunţate în programul lor iniţial nu li se dădea decît foarte puţină atenţie, iar oaineniii de afaceri care le finanţau îşi impuneau punctul lor de vedere, rareori apropiat de acela al artiştilor. Aşa încît prestigiul acestor instituţii s-a năruit repede, iar pictorii şi sculptori s-au văzut din nou reduşi la condiţia meşteşugarilor organizaţi în ghilde.

Dintre toţi artiştii acestei generaţii, istoricii culturii americane îl socotesc pe Washington Allston drept cel mai reprezentativ pentru mişcările intelectuale care prevesteau romantismul.

Unii îl aşază alături de Charles Broockden Brown, autor al unor foarte populare romane gotice, de Washington Irving şi de William Ellery Channing, care-i anticipa pe filozofii

1 **Washington Allston, *Lectures on Art and Poems*, p. 276**

transcendentalişti, toti aceştia „contribuind la modificarea punctului de vedere enciclopedist al lui Benjamin Franklin şi al lui Charles Willson Peale şi aruncînd o punte spre formele romantice ale culturii”[1]

Uneori biografii explică înclinaţiile romantice ale lui Allston prin „poveştile cu vrăjitoare şi cu zîne pe care le-a ascultat în copilărie pe plantaţiile din Carolina de Sud, ceea ce a făcut cu putinţă apropierea de subiectele fantastice ale lui West”[2], în atelierul căruia a studiat, între 1801 şi 1803. Este adevărat că pictorul căuta poezia înfăţişărilor naturii, dar mai ales pe acelea exprimate de calmul visător al priveliştilor, de jocul liniştit al culorilor care estompează formele. Credea că nimic nu este fragmentar în lumea exterioară şi dorea ca arta lui să reflecte interdependenţa armonioasă a părţilor. Spre deosebire de Peale, pentru care opera de artă era un meşteşug care se putea însuşi prin ucenicie necontenită, Allston atribuia picturii semnificaţia unei profeţii; talentul şi puterea de înţelegere a lucrurilor, aşa cum se reflectă ele în conştiinţa pictorului, erau factorii originalităţii artistice.

Allston era contemporan cu poeţii şi cu gîndito- rii grupărilor de la New York, Philadelphia şi Harvard, care respingeau ideea că făptura umană ar fi o entitate, permanentă şi o înlocuiau cu aceeaanaturii omeneşti variabile, întrupată în
indivizi feluriţi ca structură şi ca manifestări. Cunoaşterii dobîndite prin intuiţie i se acorda importanţa atribuită pînă atunci numai cunoaşterii logice. Pentru mulţi artişti ai generaţiei lui Allston, omul era mai puţin o creaţie a raţiunii decît una a sentimentului, făptură trăind într-o

---

1 **H.L. Norris, *Streams of Culture*, New York, 1971, p. 168**

2 **E.P. Richardson, *Washington Allston*, Chicago, 1948, p. 175**

lume anecontenitelor mişcări. E concluziala care va ajunge şi lirica lui Shelley, la puţină vreme după aceea: „în lume veşnică e doar mişcarea”.

Pictorul american va vorbi şi despre „interacţiunea sentimentală” care se stabileşte „între om şi natură”: cu cît „omul... observă natura şi meditează asupra ei”, imaginaţia şi sensibilitatea lui „devin mai cuprinzătoare, iar el îşi însuşeşte o gîndire şi o simţire din ce în ce mai subtile”[1]. Natura devenea, astfel, mai curînd o forţă educativă decît un prilej de bucurie fizică şi sufletească. Teoriile filozofice şi estetice ale lui Allston au fost dezvoltate în *Lecţiile despre artă,* scrise mai ales în deceniul al patrulea al secolului[2]. Artistul era un pasionat cititor al literaturii romantice, fiind influenţat în primul rînd de Coleridge, pe care îl întîlnise la Roma în 1805. Poetul englez va scrie cîndva: „spre deosebire de toţi ceilalţi artişti contemporani... (Allston) pare a fi desluşit ce înseamnă natura —nu formele moarte, *litera* ei exterioară, ci viaţa naturii aşa cum se revelează *Fenomenului*, sau, mai degrabă, aşa cum tinde să i se reveleze”[3].

Ca şi autorul *Biografiei literare*, pictorul american credea că, dincolo de lumea cunoscută de simţuri, se întinde un teritoriu al misterului pe care nu-l pot descoperi decît sensibilităţile superioare. Limbajul în care se tălmăceau aceste impresii era, în concepţia lui Allston, culoarea; impresionat de la bun început de înfăptuirile şcolii peisagistice engleze, el „s-a simţit copleşit de arta veneţienilor”[4] pe care i-a văzut la Luvru, în tovărăşia compatriotului său, Vanderly, în 1804. Aşa cum va mărturisi mai tîrziu, în prezenţa picturilor lui Tizian, ale lui Veronese şi Giorgione, „nu se gîndea la

---

1 **Cf. E.P. Richardson, *op. cit.,* pp. 27—30, passim.**

2 **Prima ediţie: Washington Allston, *Lectures on Art, and Poems,* a fost publicată de Richard Henry Dona, Jr. (New York, 1850)**

3 **Citat în E.P. Richardson, *op. cit.,* p. 115**

4 ***ibid.,* p. 128**

altceva decît la răsunătorul concert al culorilor sau, mai degrabă, la formele indefinite ale bucuriei intelectuale... cu care ele umpleau imaginaţia privitorului, invitîndu-l, parcă, să desăvîrşească tablourile”. O armonie atotcuprinzătoare „se statorniceşte între o operă de artă bine lucrată şi un privitor sensibil”. Veneţienii, spunea el, „nu se adresează doar simţurilor... ci acelei regiuni a imaginaţiei despre care se crede că s-ar afla sub stăpînirea muzicii”. Culoarea lor „e creatoare prin însăşi natura ei, dînd naştere la mii de lucruri pe care ochiul nu le-ar fi putut zări, nu le-ar fi desluşit înfăţişarea şi nici nu le-ar fi putut despărţi de formele din care au izvodit”[1].

Peisajele sale ilustrează o concepţie întru totul diferită de aceea a lui Trumbull; priveliştea de natură nu mai e ilustrată cu detaliile care o pot localiza precis, nu mai are valoare de document, ci devine un comentariu liric. Un *Peisaj ca lac*[2]*,* de pildă, e lucrat în tonalităţi de brun cald, dînd armonie tuturor formelor. Allston aplica straturi subţiri de pigment şi de glazură pentru a obţine suprafeţele luminoase pe care le admira în pictura lui Tiţian şi pentru a comunica sentimentul spaţiului din pictura lui Claude Lorrain. (La Roma, i se spunea „Tiţianul american”, fapt semnificativ pentru un centru artistic aflat sub înrîurirea stilului neo-clasic[3].)

Portretele exteriorizează aceeaşi stare sufletească pe care încearcă s-o capteze şi peisajele. Ele nu îşi propun să noteze doar înfăţişarea fizică sau condiţia socială a modelului, ci să descopere şi „unicitatea însuşirilor subiective şi, astfel, să le pună

---

1 **Cf. *ibid.,* pp. 59-60**

2[3] **Pictat în 1804, aflat astăzi la Muzeul de Artă din Boston**

3 **Vezi Matthew Baigell, *op. cit.,* p. 92**

în lumină portretul lor sufletesc”[1]. El a fost cel care a introdus în arta americană portretul „stării sufleteşti”, înlocuind tehnica tradiţională a eclerajului puternic, capabil să pună în valoare detaliile fizionomice, cu o penumbră misterioasă, socotită de istoricii artei americane
că ar avea semnificaţia „primelor semne ale ideologiei artistice romantice”[2].

Allston credea că „puterea omeneasca, în comparaţie cu întinderile nesfîrşite ale universului, este limitată”[3]. Scopul picturii (şi, în general, al artei) era acela de a explora „spaima şi neliniştea cu care fiinţele omeneşti răspund tainelor nepătrunse ale necunoscutului”[4] Dar scenele (de obicei, teme biblice) alese pentru ilustrarea acestei idei sînt de o surprinzătoare lipsă de efect. Figurile sînt aşezate cu grija montării unui spectacol teatral, marcînd —de fapt —o întoarcere la compoziţia lui Greuze; dar ceea ce era acolo potrivit unui spectacol cu o dramă burgheză, de factură Marivaux, devine impropriu unei tragedii inspirată de Chateaubriand.

Adeziunea lui la romantism este, în felul acesta, incompletă. Ţintind să ref or muleze teoria neoclasică a artei, el a ignorat, totuşi, o caracteristică fundamentală a artei romantice: tablourile lui nu cuprind niciodată acea proiectare a propriei personalităţi în opera de artă pe care o recunoaştem la contemporanii lui din Europa. Aceasta nu e o observaţie ce se referă numai la Allston, ci la întreaga generaţie de romantici americani, la reticenţa cu care ei îşi exprimau emoţiile. Dintre toţi artiştii din America primei jumătăţi a secolului trecut, numai Poe era capabil să transmită personajelor lui trăsături ale propriei

1**113** [4] ***Ibid.***

2 ***Virgil Barker, American Painting\ History and Inter- pretation, New York, 1950, p. 188***

3 **Washington Allston, *op. cit.,* p. 39**

4 ***Ibid.*, p. 75**

personalităţi, să le încarce cu semnificaţii emotive desprinse din propriul autoportret.

Allston afirma cîndva că un mare artist de talia lui Rafael şi-a impregnat opera cu aspecte ale personalităţii lui şi că „ această putere de a îmbiba cu viaţa cuiva, aşa cum a fost ea cu adevărat, de a o transmite vieţii simulate de artă este suprema prerogativă a geniului”[1]. Dar con

1 ***Cf. William Dunlop, A History of the Rise and Progress of the Arts of Design in the United States, New York, 1965, II, p. 313***

cepţiile sale erau alît de profund influenţate de acelea ale pictorilor Renaşterii (singurii adevăraţi maeştri a căror lecţie e vrednică a fi luata în seamă, aşa cum credea el), încît la început, personalitatea lui s-a estompat, covîrşită de aceea a marilor predecesori şi pictura lui va abunda în citate evidente din operele, lor. Un contemporan al său ceva mai tînăr, Thomas Gole, spunea odată: „Gustul lui era rafinat, cu mult deasupra celorlalţi artişti din vremea lui…" dar admiraţia lui excesivă pentru vechii maeştri „l-a dus la rezultate cu totul nedorite… Picturile lui… mi-au amintit întotdeauna de acelea din atelierul unei şcoli de artă"[1].

Treptat, pictura lui Allston s-a apropiat de modelele romantice, dar, lucru curios, abia după ce s-a întors în America, în 1818. Drama lui a provenit din lipsa oricărui acord între ideile pe care le profesa atunci şi atmosfera artistică aridă, conservatoare a Bostonului acelei vremi; pe de altă parte, operele realizate de el în anii aceia nu au putut pleda în sprijinul teoriilor lui. Unii au pus eşecul lui Allston exclusiv pe seama nefericitului destin al *Ospăţului lui Baltazar*, compoziţie la care a lucrat douăzeci şi cinci de ani, fără s-o poată termina. Adevărul mi se pare a fi mai complex. Artistul şi-a regăsit temperamentul în scene de poezie intimă, de reverie, contrastînd direct cu teoriile lui estetice care susţineau necesitatea unei picturi energice. Sînt privelişti calme, amintiri nostalgice ale peisajului italian, chiar şi tablourile intitulate „scene americane", lucrate mai ales în ultimii ani ai vieţii, sînt – de fapt—reconstituiri ale unui peisaj idilic fără vreo legătură cu înfăţişarea adevărată a pădurilor şi a lacurilor americane şi sugerează încă atmosfera Italiei.

Portretele de femei sînt şi ele pictate cu un lirism domol, au o puritate care le apropie de acelea din versurile lui Poe. Sînt însă mai puţin

**[1] Cf. James Thomas Flexner, *Thal Wilder Image*, Boston 1962, p. 48**

celeste, mai direct înrudite cu modelele „zugravilor” de odinioară de pe valea Hudsonului.

Washington Allston a fost, poate, cel dintîi artist american care a învăţat că forma şi culoarea pot să exprime o lume a vagului poetic, să descopere înţelesurile lirice mai adînci ale priveliştii de natură, ale înfăţişărilor umane, dincolo de întrupările lor concrete. El nu a întemeiat o şcoală, în înţelesul exact al cuvîn- tului; dar pictura lui „a contribuit la ridicarea standardului tehnic al artei americane... şi i-a încurajat pe unii artişti ai generaţiei următoare să încerce a-şi exprima în culoare propria viziune lăuntrică”[1].

Destinul lui John Vanderlyn e încă şi mai tragic. Speranţele pe care le îndreptăţise în tinereţe, în primii ani ai secolului, s-au risipit încetul cu încetul şi anii maturităţii artistice s-au încheiat trist. Ignorat şi sărac, s-a stins fără ca, multă vreme, după moartea lui, cineva să-şi mai amintească de el şi să-i scoată opera din nou la lumină, dîndu-i preţuirea care – fără îndoială—i se cuvine totuşi.

Fiu al unui pictor olandez care se adaptase destul de repede la tehnica portretului colonial, şi-a început ucenicia cu un maestru de desen, Archibald Robertson, partizan rigid al tradiţiei realiste americane, şi a lucrat scurtă vreme sub îndrumarea lui Gilbert Stuart. Din 1796 pînă în 1815 (cu o întrerupere de numai doi ani, cînd s-a întors să lucreze la New York), a studiat în Europa, cea mai mare parte a timpului —la Paris. Era, astfel, unul dintre foarte puţinii pictori americani care nu se îndreptase spre Londra şi spre modelul artei engleze. Opera sa de început reflectă viziunea neo-clasică a lui David, deopotrivă în subiect şi în tehnica picturală. Compoziţiile istorice ale tînărului

---

1 **Henry W.L. Dana*, Allston at Harvard*, in „Proceedings, Cambridge Historical Society”, 1948, p. 29**

artist sînt tratate în straturi netede de culoare modelată cu grijă, ca în tablourile oricărui alt discipol al pictorului *încoronării lui Napoleon.* Istoria americană,

aşa cum e relatată de el, are o înfăţişare curioasă de personaje autohtone aşezate într-o friză elină. O legendă din vremea războiului de independenţă, aceea a nefericitei Jane McCrea, scalpată şi ucisă de indienii aliaţi cu englezii, năzuia să le amintească americanilor momentele dramatice ale istoriei lor; dar, în interpretarea lui Vanderlyn, compoziţia devine o scenă statică, teatrală, în care atitudinea personajelor e citată uneori din *Jurămîntul Horaţilor* al lui David. Tabloul îi fusese comandat de Joel Barlow, poet faimos al acelei vremi, şi urma să fie modelul unei gravuri pentru ediţia ilustrată a *Columbiádéi,* eposul întemeierii Americii, ediţie care nu s-a mai publicat. În poemul lui Barlow (care, mai mult decît documentul istoric, constituie – cum era, de altminteri, firesc—izvorul de inspiraţie al tabloului), episodul e astfel înfăţişat:

Pe îndelete şi scrîşnind draceste
Ei braţele-i cuprind ca într-un cleşte:
Pe-obrazul îngeresc securea cade...

Eroii tabloului sînt uniţi într-o geometrie complicată, descrisă de gesturile braţelor; eclerajul, provenind din surse aşezate lateral, în colţurile de sus ale tabloului, dă o anume iluzie de basorelief, mai ales volumelor privite frontal, în vreme ce fundalul pădurii întunecate încearcă să dea mai multă consistenţă formelor din prim- plan.

Alteori, ca în *Marius pe ruinele Cartaginei,*[1]

---

1 **Pictură care i-a plăcut în chip deosebit lui Napoleon; împăratul a intenţionat s-o cumpere pentru Luvru, dar Vanderlyn a declinat propunerea şi a adus tabloul în ţară. •117 Acum, el se află într-un muzeu din San Francisco**

tabloul este un amestec de felurite detalii, copiate după sculpturile antice. Chiar şi atunci cînd se consideră că Vanderlyn s-a apropiat mai mult de concepţia clasică (în nudul intitulat *Ariadna dormind pe insula Naxos,* de pildă), subiectul e. de inspiraţie clasică, iar formele năzuiesc să păstreze sculpturalul din compoziţiile lui David. Numai aluzia (îndeajuns de limpede în unele
detalii, în poziţia braţelor, de exemplu) la prototipurile lui Venus create de Giorgione şi de Tiţian sugerează o apropiere mai curînd de. arta Renaşterii decît de aceea a neo-clasicismului.
În vreme ce peisajul cu tainice frunzişuri decupate de lumina calmă a unui amurg este o altă reminiscenţă a picturii engleze din veacul al XVIII-lea.

Cîţiva ani mai tîrziu, către 1820, *Jane McCrea, Marius* şi *Ariadne* erau adunate laolaltă într-o sală cu arhitectură curioasă din New York, numită „Rotunda"; Vanderlyn pregătise pentru decorarea sălii o *Panoramă a Palatului de la Versailles*, o pînză semicirculară, înaltă de patru metri şi lungă de. cincizeci şi cinci. Ideea realizării acestui gen de pictură, un fel de strămoş al cineramei, nu îi aparţinea: în veacul precedent, mai mulţi artişti europeni experimentaseră modalităţi similare de a-l aşeza pe privitor în mijlocul unei scene, reprezentată cu minuţie, şi de a spori, astfel, iluzia realului. Concepţia artistică deriva clar din aceea a pictorilor italieni de *vedute;* scopul lui Vanderlyn era mai puţin de ordin estetic şi mai mult educativ: el voia să le dea compatrioţilor săi o imagine cît se poate de exactă a ceea ce el socotea că e o capodoperă de arhitectură europeană.

Dar nici *Versailles-ul*, nici *Ariadna* nu au fost bine primite şi artistul s-a văzut

obligat să se întoarcă la tradiţionala pictură de portrete, care-i putea garanta un cîştig mai sigur. Comenzile nu par a fi fost prea multe; dar, oricum, Vanderlyn avea din ce trăi şi îşi putea îngădui să lucreze, din cînd în cînd, şi tablouri al căror subiect era mai apropiat de temperamentul său. Către 1825, acest fost discipol al lui David va afirma, surprinzător de limpede, ideile romantismului : peisajul nu rămîne o consemnare a datelor reale (nici atunci cînd, ca în *Cascada Niagara*, se întemeiază pe schiţe luate la faţa locului) ci e o proiecţie, a unei stări de spirit. Scena, încorporînd detalii adevărate, le recompune în imagini în care priveliştea reală se recunoaşte 118
cu greu, înlocuită fiind dc o descriere imaginară cu arbori contorsionaţi sălbatec, cu păsări ciudate veghind pe ramuri, cu ierburi înalte, culcate de vînt.

În 1837, Congresul Statelor Unite i-a comandat lui Vanderlyn pentru decorarea noii săli de sesiuni, o compoziţie cu tema *Debarcarea lui Columb.* Crezînd că la Paris va afla o atmosferă mai prielnică inspiraţiei, pictorul a plecat spre Franţa. Dar „pictura a fost atît de stîngace, încît — cu toate că Vanderlyn avea mulţi admiratori printre reprezentanţii naţiunii – nici unul nu l-a putut susţine cu atîtea convingere încît să împiedice rezilierea comenzii”[1]. îndurerat, sărac, pictorul nu a mai lucrat aproape nimic pînă la moartea care „întîrzia să-l mîn- tuiască”[2], aşa cum deznădăjduit, îi scria unui prieten, în 1850. „Dacă ar fi să-mi încep iarăşi viaţa – mărturisea el în ceea ce se va numi, mai tîrziu, «testamentul» artistului —nu aş

---

1 **William Ingraham Kip, *Recollections of Vuriderlyn*, in „Atlantic”, februarie 1867, p. 34**

2 **Cf. Lillian Beresnack Miller, *John Vanderlyn and the Business of Art*$_y$ in „New York History”, vol. XXXII, 1951, p. 39**

şovăi să urmez acest plan de a picta portrete ieftine, fără să mă chinui cu probleme complicate de artă: nimeni nu se îngrijeşte aici de valoarea unei picturi duse cu grijă pînă la capăt... Averea este, la urma urmelor, lucrul cel mai important, mai ales în ţara asta. Puţini se gîndesc la faimă: banii sînt totul”.[1]

Saniuel F.B. Morse avea ambiţii mai mari. Încă de pe vremea cînd studia sub îndrumarea lui Allston, el visa să fie „unul dintre aceia care vor reînvia splendoarea secolului al XV-lea... Aş vrea să strălucesc nu cu o Iurnină împrumutată de la ei (de la Rafael şi contemporanii lui, n.n.), ci cu una mult mai puternică”[2]. Ceea ce, însă, nu s-a întîmplat niciodată.

Partizan statornic al democraţiei jeffersoniene şi al instituţiilor create după războiul pentru independenţă, el împărtăşea ideea lui Allston că „Republica americană sprijină prea puţin artele” şi că „pictura, sculptura, arhitectura trebuie să fie încurajate pentru a fi în stare să insufle sentimentele patriotice pe care au datoria să le dăruiască oamenilor”[3]. A jucat un rol important în organizarea Academiei Naţionale de Desen, care se opunea conservatoarei Academii Americane de Arte Frumoase şi politicii duse de preşedintele acesteia, John Trumbull. „Pentru domnul Trumbull e mai important să fii om de afaceri decît artist: celor dintîi, el le deschide larg uşile care rămîn zăvorite pentru studenţii cu adevărat îndrăgostiţi de artă”[4].

Din păcate, talentul lui Morse nu era în stare să-i susţină intenţiile frumoase. Picturile lui sînt, de cele mai multe ori, un fel de inventar

1 **Cf. James Thomas Flexner, *The Light of Distant Skies*, pp. 214-215**

2 **Cf. Oliver W. Larkin, *Samuel F.B. Morse and American* 119 *Democratic Art*, Boston 1954, pp. 31—32**

3 **Cf. Carleton Mabee, *The American Leonardo*, New York, 1943, p. 69**

4 **Cf. Flexner, *The Light...*, p. 259**

amănunţit al mobilierului, al veşmintelor, al detaliilor de arhitectură. Cînd a împlinit 42 de ani, el şi-a dat, în sfîrşit, seama că înclinaţiile lui nu aveau nici o legătură cu pictura; a renunţat, nu însă fără a schiţa un gest superb: „e vîrsta la care se cuvine să mă dau deoparte, pentru că nici Rafael nu a atins-o”[1]. Dedicîndu-se studiilor de fizică, pentru care vădise mai de mult un talent real, Morse va deveni curînd celebru, cînd va supune Congresului un aparat inventat de el, „în stare să transmită ştiri la mari distanţe”. În biografiile dedicate inventatorului telegrafului, anii în care el se consacrase picturii sînt, aproape întotdeauna, menţionaţi doar în treacăt.

Grupul Allston-Vanderlyn-Morse nu a înrîurit, cel puţin în primele decenii al secolului, arta americană. Importanţa ideilor propuse de ei va fi recunoscută mult mai tîrziu. Pictura continua, deocamdată, să se dezvolte în Statele Unite de-a lungul unor direcţii tradiţionale.

Portretului, care rămîne genul predominant, i se. alăturaseră, la sfîrşitul secolului al XVIII-lea, timide. încă (pentru că nici artiştii care le reprezintă nu au anvergura unor întemeietori de şcoală), natura moartă, peisajul, scena de gen. Prima jumătate a veacului al XlX-lea nu avea să aducă împliniri hotărîtoare în aceste genuri artistice. Credincioşi lecţiei pictorilor de odinioară, contemporanii lui Allston şi ai lui Vanderlyn îşi descriau subiectele în linii aspre, tăioase, din dorinţa ca tablourile lor să poată fi descifrate de la prima citire.

Raphaelle Peale, unul dintre fiii lui Charles Willson Peale[2], încerca să lărgească sensul naturii statice, înfăţişînd într-un tablou un cearşaf, desenat cu grija unui „trompe-l’oeil”, în spatele căruia se ghiceşte braţul vreunei femei îmbrăcîndu-se după baie. John Lewis Krimmel din

---

1 **Cf. Matthew Baigell, *op. cit.,* pp. 101 – 102**

2 **Pe ceilalţi doi, pictori şi ei, îi chema Rubens şi Rernbrandt,**

Philadelphia va încerca să surprindă, într-un desen lemnos, cu personaje gesticulînd naiv şi emfatic, ceva din atmosfera hanurilor Pennsylvaniei, iar Francisc Guy, croitor şi pictor din New York să descopere crîmpeie ale peisajului specific din mahalalele marelui oraş, cu forfota lor descrisă în amănunte topografice.

Se poate releva, deopotrivă în literatura şi în pictura vremii, o tendinţă tot mai evidentă de a da temelor istoriei naţionale, ale vieţii contemporane a Americii, importanţa pe care generaţia dinainte nu o întrevăzuse decît rareori. Direcţia romantică se întîlnea cu o tradiţie încă viguroasă, aceea a realismului naiv; portretul şi peisajul idealizat pe care le practicaseră Allston şi Vanderlyn nu au avut un răsunet prea larg în arta americană, tocmai pentru că aceşti artişti – neîndoielnic mai înzestraţi decît contemporanii lor – nu au ţinut seama de o întreagă etapă a dezvoltării picturii şi, implicit, a gustului public din ţara lor. Cu puţine excepţii, clientela şi pictorii înşişi nu erau pregătiţi să înţeleagă arta neoclasicismului francez şi, cu atît mai puţin, izbucnirile temperamentului romantic. Există dovezi că, de-a lungul aproape al întregii jumătăţi a veacului al XlX-lea, „zugravii” şi meşteşugarii care ciopleau naive statuete de lemn primeau mai multe comenzi decît artiştii întorşi de la şcolile europene. Un fenomen se cuvine, totuşi, subliniat şi în această privinţă: chiar şi artizanii modestelor sculpturi pe care negustorii de tutun şi de whisky şi le aşezau în vitrine, erau preocupaţi de reprezentarea unor tipuri americane, a indienilor şi a sclavilor negri, a pionierilor care, în căruţele lor uriaşe se îndreptau spre vestul făgăduinţelor, a soldaţilor din îndepărtatele forturi de pe frontieră. Ceea ce va fi, nu după multă vreme, element al pitorescului romantic, s-a izvodit ca reprezentare a unor personaje reale.

Cîţiva dintre artiştii ceva mai tineri decît Vanderlyn şi Allston, aflîndu-se în reiaţi mai strînse cu tradiţia realistă a picturii americane, au încercat—conştient san nu —să realizeze o sinteză

a celor două direcţii. John Wesley Jar- vis, de pildă, al cărui renume de portretist s-a constituit după 1814, a urmat, în etapele împlinirii sale artistice, pe acelea ale întregii arte americane. De la „chipurile” pictate de el în jurul lui 1805, cînd preocuparea lui principală era aceea de a surprinde amănuntul fizionomie şi vestimentar, pînă la portretul comandorului Pcrry, pictat în 1816, străbătuse un drum semnificativ. Perry propunea un nou tip de erou, care să-l înlocuiască pe soldatul-gentilom al războiului de independenţă. Luptele campaniei împotriva englezilor din 1812 căpătaseră în conştiinţa americanilor o aureolă comparabilă cu aceea a războaielor napoleoniene, aşa cum le descria pictura franceză a timpului. Eroul romantic, cu gest byronian, era surprins în toiul bătăliei, riseîndu-şi senin viaţa, şi nu mai avea înfăţişarea de statuie perfect echilibrată a comandantului care se reculege. înaintea bătăliei sau, înţelept şi grav, meditează după ce a cîştigat-o,

aşa cum fusese înfăţişat Washington în picturile generaţiei lui Trumbull.

Jarvis, care nu studiase cu Gilbert Stuart, era—de fapt—unul dintre primii urmaşi ai acestui artist şi ai concepţiilor lui antiacademiste. El reprezintă momentul răzvrătirii făţişe împotriva influenţei Iui West; unui prieten din Londra îi scria: „Salutări domnului West şi întregii Academii Regale. Spune-le că pot să pictez mai bine decît oricare dintre ei”[1].

Popularitatea de care continua să se bucure portretul e demonstrată de numărul tablourilor pictate de Thomas Sully, un englez sosit în Garolina de Sud pe la sfîrşitul secolului al

XVIII- lea. Cataloagele (fără a avea siguranţa că ar fi complete), care-i înregistrează opera consemnează peste 2600 de picturi, cele mai multe portrete, dar şi miniaturi pe fildeş şi pe abanos, cîteva compoziţii istorice şi scene de gen. Persistenţa înrîuririi lui West e demonstrată de cele mai

1 ***Flexner, The Light of Distant Skies, p. 204***

multe picturi ale acestui artist prolific; dar ei i se adaugă, într-o sinteză specifică epocii de tranziţie din prima jumătate a secolului al XlX-lea, ecouri clare din arta realismului naiv al „zugravilor” localnici şi, uneori, modalităţi de aplicare mai viguroasă a pastei, în pensulaţii energice, dezvăluind un simţ al culorilor calde care-l apropie de lecţia lui Turner.

Confruntarea unor tendinţe atît de diverse în arta americană de la răscrucea veacurilor este, poate, şi mai limpede reflectată de sculptura vremii. Istoricii culturii americane prin dezvoltarea acestei arte în legătură cu „victoriile din războiul de independenţă şi din războiul cu englezii din 1812”, cînd „inimile americanilor erau pline de mîndrie şi de un profund patriotism”[1]. Consecinţa ar fi fost că „s-a simţit nevoia să se celebreze eroii naţionali, aşa cum odinioară făcuseră şi grecii şi romanii cu eroii lor”[2].

Nu se poate contesta importanţa pe care a avut-o această conştiinţă a valorii naţionale în promovarea portretisticii sculpturale. Ceea ce nu explică, însă, aceste argumente este împrejurarea că, în momentul în care Congresul Statelor Unite a votat alocarea unor sume importante pentru ridicarea de monumente publice, s-au găsit, în aproape toate centrele importante ale Americii, destui sculptori pentru a pune în aplicare hotărîrea legiuitorilor. în jurul lui 1800, un singur artist putuse să răspundă comenzilor de sculptură: William Rush. Peste cîţiva ani, John Frazee, un fost cioplitor de lespezi funerare, încercare şi el, cu incontestabilă îndemînare, să sculpteze cîte.va portrete, cele mai multe într-un stil neoclasic de factură franceză, Dar, după 1825, oraşele se împodobeau cu statui numeroase, opere ale unor artişti localnici, adesea cu studii terminate în Franţa şi – mai ales – în Italia. De

1 **Lorado Taft, History of American Sculpture, New York, 1930, p. 203**

2**123** [3] ***ibid.,* p. 265**

la sculptura ornamentală şi de la aceea naivă, cu vagi preocupări portretistice, se ajunsese într-un răstimp scurt la un profesionalism artistic în care, însă, tendinţele epocilor anterioare mai puteau fi încă desluşite.

Fără îndoială, starea de spirit de după războiul din 1812 este, în primul rînd, răspunzătoare de avîntul pe care l-a luat sculptura în acea vreme.

Dar procesul nu s-a produs ca o consecinţă nemijlocită; intermediarul a fost arhitectura şi, o perioadă relativ îndelungată, sculptura statuară a fost interpretată ca un ornament al noilor construcţii.

Recursul la modelul arhitecturii antice nu este motivat numai de entuziasmul republican faţă de virtuţile civice ale Atenei de odinioară. O asemenea explicaţie e rezultatul unei analogii prea rigide cu concepţiile revoluţionarilor francezi de la 1789. Şi în acest caz, fenomenul este. mai complex; el nu se mărgineşte la imitarea pildei lui Robespierre şi a lui David. Cei care-şi cîşti- gaseră independenţa războindu-se. cu un imperiu puternic, ale cărui armate nu cunoscuseră de mult înfrîngerea, se simţeau solidari cu popoa-



rele unor ţări mici care luptau pentru neatîrnare. Războiul revoluţionar al grecilor îşi cîştigase multe simpatii în America; moartea lui Byron dăduse un sens şi mai profund luptelor din îndepărtata patrie a artei antice. „Lordul Byron – scria un ziar din Boston —s-a jertfit în numele unei omeniri care iubeşte libertatea şi frumuseţea şi care şi-a luat drept pildă virtuţile Atenei şi ale Spartei”[1]. America ajungea la exemplul elin şi prin mijlocirea admiraţiei faţă de Grecia contemporană.

În jurul lui 1820, în cele mai multe şcoli din Statele Unite s-a introdus studiul limbii greceşti şi „tot ceea ce îşi avea obîrşia în Grecia devenise un simbol al libertăţii, al nobleţii şi al respectului faţă

1 **Cf. Richard M. Taylor, *A Century of Unrest*, in „Yale University Bulletin”, 2/1969, p. 15**

de însuşirile individului uman”[1].

„Reînflorirea greacă” (termenul care sub care e cunoscută această perioadă a arhitecturii americane) a fost promovată de un grup de foşti colaboratori şi de discipoli ai lu Jefferson. Clădirile înălţate acum, fie că erau destinate parlamentelor unor state (precum cel din Nashville, Tennessee, construit de William Strickland), fie că adăposteau instituţii de importanţă mai mare (cea a Tezaurului Statelor Unite, proiectată de Robert Mills) erau copii, uneori foarte amănunţite, ale templelor greceşti. Casele negustorilor bogaţi, biserici protestante, şcoli, bănci, orfelinate şi arsenale erau, toate, adaptări ale monumentelor ateniene. Alteori, ca în construcţia închisorii pentru datornici din Philadelphia, arhitectul adăuga modelului elin elemente ale stilului egiptean; planurile unor edificii erau criticate pentru că „nu erau îndeajuns de profund inspirate de arheologie”[2].

Chiar şi constructorii unor clădiri mai modeste îşi luau drept pildă arhitectura grecească şi, aspirînd la simplitate, înălţau case lipsite de ornamente, dar ale căror linii le aminteau pe acelea ale arhitecturii greceşti. „Stilul grecesc al dulgherilor” şi „stilul grecesc al plantaţiilor” (acesta din urmă împodobit cu coloane dorice) mărturiseau înrîurirea pe care. studiile arhitecţilor clasicizanţi o avea asupra meşterilor populari. Fără să fi avut mijloacele băneşti ale bancherilor din Philadelphia şi din Washington, negustorii din oraşele de provincie şi proprietarii de plantaţii nu voiau să rănîină mai prejos şi comandau planuri asemănătoare acelora ale edificiilor din oraşele mari. îşi împodobeau faţada locuinţei şi grădinile cu statui de zei şi de naiade, cioplite—bineînţeles—nu de sculptori de la Academia de arte frumoase, ci de pietrari care erau, astfel, siliţi să-şi procure costisitoare planşe şi gravuri după operele Antichităţii.

încercările de a adapta stilul grecesc la un

1 **George M. Cohen, *A History of American Art*, p. 46**

2 **John Burchardt, Albert Bush-Brown, *The Architecture of America*, Boston, 1966, p. 49**

anume specific american erau timide şi, uneori, se refereau la detalii foarte puţin semnificative. Latrobe, de pildă, îşi sfătuia elevii să înlocuiască ornamentele florale ale capitelului corintic cu frunze de tutun şi coceni de porumb, „glorificînd bogăţiile Ainericii”[1]. Dar conştiinţa unei nevoi de a apropia mai mult exemplul antic de tradiţia locală exista chiar şi la unii dintre cei mai entuziaşti propovăduitori ai „reînfloririi greceşti”. Robert Mills, de pildă, e citat pentru ceea ce a fost numită „declaraţia artistică de independenţă”: „Vreau să le spun artiştilor noştri: «Studiaţi gusturile compa
trioţilor voştri şi ascultaţi-i cu luare-a minte, înţelegînd ce vor şi ce vă cer. Faceţi ca temeiul clasic al artei voastre să se afle *aici.* Nu vă duceţi în lumea antică pentru a vă culege exemplele de acolo. Am intrat într-o eră nouă a istoriei lumii; destinul vostru e să conduceţi, şi nu să fiţi conduşi. Ţara noastră, mare şi bogată, se află în faţa noastră şi deviza ei este Excel- sior!»„[2]. Semnificativ, cuvintele, lui Mills erau scrise cam în aceeaşi vreme în care Emerson rostea vestita sa cuvîntare, savantul american, îndemnînd la o preocupare mai profundă de a crea opere inspirate din realitatea americană şi care se să adreseze americanilor.

Pe la mijlocul secolului „reînflorirea grecească” îşi pierduse vigoarea şi principiile ei estetice erau urmate mai ales de sculptură, care se ivise în bună măsură ca] o artă derivînd din ornamentul construcţiilor.

Opoziţia faţă de exagerările neo-clasicismului american a fost întrupată mai cu seamă de curen-tul numit „reînflorirea gotică”. Poate că în nici unul din cîmpurile artei Statelor Unite spiritul romantic nu s-a afirmat cu mai multă consecvenţă, nu a contribuit mai hotărît la constituirea unei şcoli care să lucreze potrivit unui consens ideologic, decît în arhitectura acestui neo-gotic. încă din 1824, la Academia de arte frumoase din New York se puteau auzi astfel de caracterizări ale direcţiei

1 **Wayne Andrews, *Architecture, Ambition and Americans*, New York, 1955, p. 88**

2 **Cf. George M. Cohen, *op. cit.*, p. 56**

clasiciste: „...corupere a arhitecturii romane, sau – mai curînd – palladiene, care se desfată cu ornamente lipsite de sens, cu îngrămădirea de ordine care. nu au nici o legătură între ele, cu mulţimea de ferestre şi coloane mărunte şi nefolositoare, cu pilaştri firavi şi netrebuitori”[1]. Caracterizare inexactă, fără îndoială, dar care demonstrează că, încă de la început, neoclasicismul nu s-a impus ca o direcţie atotcuprinzătoare în arta americană. Goticul era susţinut mai ales de artiştii întorşi de la studii din Anglia; ei aduceau îndemnul lui Joshua Reynolds, pe atunci spiritul rector al Academiei londoneze de artă, care credea că „măreţia catedralelor de odinioară sugerează neaşteptate legături ce împing, nu îmi dau seama cum, ruinele arhitecturii medievale spre o îndepărtată antichitate, mai îndepărtată decît vremea Romei şi Atenei”[2].

Arhitectura „gothick”-ului se impusese în Marea Britanie încă de la mijlocul secolului al XVIII-lea, odată cu admiraţia faţă de lumea Evului Mediu care pătrundea şi în literatura vremii (una dintre construcţiile cele mai caracteristice ale acestui stil, conacul de la Straw- berry Hill, fusese înălţată după planurile lui Horace Walpole, întemeietor al romanului de groază, străbătut de fantome sălăşluind în castele ruinate, şi care a fost numit „roman gotic”), în parcurile englezeşti începuseră să fie construite ruine pitoreşti de castele şi de catedrale medievale, marcînd o direcţie foarte puternică a gustului pentru pitoresc, în plină epocă a neoclasicismului.

în America „reînflorirea goticului” a demonstrat, mai limpede, poate decît creaţia literară, configurarea unui curent romantic. Dar, în vreme ce în arta europeană şi în literatura Americii romantismul avea semnificaţia unei întoarceri hotărîte spre îndepărtatele tradiţii naţionale, arhitectura, sculptura şi pictura americană au

1 **Cf. Vernon L. Parrington, *Main Currents in American Thought*, New York, 1954, II, 331**

2 **Cf. Vernon P. Stewart, *Reynolds—the Teacher*, in „Cambridge University Bulletin”, 1969, p. 94**

ignorat creaţia străveche de pe acest continent şi s-au îndreptat spre. arta europeană. Şi dacă în pictură tema indianului, a peisajului sălbatec din pămînturile de la apus de Mississippi apar cu tot mai multă stăruinţă, aceasta se petrece mai ales sub înrîurirea literaturii, ale cărei subiecte epice sînt, la început, direct ilustrate de tablourile pictate acum.

Goticul american e un stil de un desăvîrşit eclectism, care, înainte de a se constitui ca un curent de sine stătător, şi-a conturat fiecare trăsătură ca pe o opoziţie la detaliile neo-clasicului de inspiraţie grecească: arcul vertical, terminat într-un vîrf ascuţit de lance, era un răspuns la bolta prelung rotunjită şi la arhitravă, turnurile înalte, cu nenumărate ornamente de piatră şi de cărămidă, cu spirale, filamente de fier forjat, cu himere de ceramică şi de lemn, cu coloane zvelte, cu vitralii, replicau simplităţii frontoanelor sau domurilor propuse de Jefferson, de Bulfinch şi de discipolii lor. În acelaşi timp, însă, imaginaţia arhitecţilor se putea manifesta mai în voie, iar construcţiile lor puteau căpăta o individualitate mai pronunţată.

Cel dintîi arhitect a cărui personalitate a impus „reînflorirea gotică” a fost Alexander Jackson Davis. Fără să fi fost un doctrinar (desena planuri pentru clădiri de inspiraţie neoclasică, renascentistă, sau gotică, fără să pară a prefera în chip deosebit pe vreuna dintre ele), a fost cel ale cărui construcţii au atras, mai mult decît ale altora, luarea aminte a contemporanilor. împotriva lui se vor îndrepta cele mai înverşunate atacuri ale partizanilor neoclasicismului; unul dintre aceştia descria astfel o casă clădită de Davis în apropierea New York- ului: „un edificiu imens de marmură albă sau gri, semănînd cu un mausoleu de lux, cu un castel baronal sau mai curînd cu o mînăstire gotică, plină de turnuri, turnuleţe, turele; minarete, mozaicuri, metereze; grilaje, găuri de şoarece, guri de

şarpe; arcade, armuri, abside; balcoane, blazoane şi alte bazaconii pe care ar fi prea obositor să le înşir aici”[1].

O fărîmă de adevăr există în aceste cuvinte: clădirile lui Davis au o înfăţişare ciudată, de ilustraţie la o poveste cu personaje imaginare, a cărei acţiune se petrece într-o ţară a fanteziei. Dar urmaşii lui au ştiut să aleagă din acest amestec de elemente disparate pe acelea în stare să articuleze un stil coerent. Adrew Jackson Dow- ning (căruia i se datorează primele planuri ale lui Central Park din New York, conceput ca o vastă grădină englezească) este şi autorul celor dintîi cărţi de arhitectură în care încerca să explice noul stil pe înţelesul americanilor. Adeziunea lui la „reînflorirea gotică” era totală şi în 1846 proclama: „Maladia templului grec a trecut... Poporul i-a supravieţuit”[2].

Alţi arhitecţi faimoşi ai vremii, partizani ai goticului, nu şi-au însuşit 1111 mic exemplu pe care să-l fi urmat fără vreo abatere. James Renwick, de pildă, care a construit catedrala St. Patrick din New York, inspirată clar de goticul francez, este şi autorul planurilor pentru Institutul Srnithsonian din Washington, unde pornea de la stilul anglo-norinand şi de la cel romanic. Mai consecvent dedicată promovării „reînfloririi gotice”, activitatea lui Richard Upjohn (arhitect venit din Anglia, în 1829), a fost adesea controversată.

Opera lui cea mai vestită este biserica Treimii din New York, construită în mijlocul cartierului comercial şi bancar al Wall Street-ului, şi care, astăzi, ascunsă în „valea adîncă şi îngustă dintre zgîrie-nori”, a rămas ca o „relicvă a unei vremi uitate”[3]. Unii dintre contemporanii lui Upjohn vorbeau despre ea cu un entuziasm fără rezerve: „va sta mult mai presus decît alte

---

1 **Cf. Bruce H. Kerman, *Architecture in the East,* New 129 York, 1902, p. 12**

2 **Cf. George M. Cohen, *op. cit.,* p. 55**

3 **John Dos Passos, *Walking on New York City*, în „Saturday Review”, June, 1949, p. 72**

construcţii gotice înălţate în această ţară, tot aşa cum o madonă a lui Rafael stă mai presus decît o pictură oarecare”[1]; cuvintele par a avea cu atît mai mult preţ cu cît sînt rostite de Downing, el însuşi înfocat susţinător al goticului. Totuşi, Edgar Poe, a cărui literatură mărturiseşte înrîu- rirea goticului englez, era mai puţin înflăcărat: „Biserica Treimii e o clădire foarte arătoasă şi pare a satisface întru totul sentimentele celor care se plimbă pe Broadway; ea e, de asemenea, un obiect foarte potrivit pentru a fi contemplat de agenţii de bursă din Wall Street, la ceasul în care părăsesc în mare grabă contoarele băncii... Privită ca o operă de arhitectură, ca un locaş cult, ca o maşinărie de înghiţit banii care ar
trebui să fie destinaţi unor scopuri religioase, ea nu îngăduie să se acorde decît puţin credit celor care au avut răspunderea construcţiei ei”[2].

Ca şi „reînvierea grecească”, stilul gotic a fost destul de repede aplicat de meşteşugarii din oraşele mici la construcţiile mai modeste executate la cererea unor clienţi care voiau, fără să cheltuiască prea mult, să nu rămînă mai prejos decît bogătaşii. Efectul e, cîteodată, bizar, ca în clădirea din Kennebunkport (statul Mâine) căreia încă din 1820, cînd a fost ridicată, i s-a spus „Tortul de nuntă”. Ajuns la îndemîna meşterilor populari, goticul s-a răspîndit repede spre vest, împînzind ţara cu mărunte construcţii de lemn, împodobite cu turnuleţe şi contraforturi; unele dintre ele sînt copii în miniatură ale Domului din Milano, altele ale vreunui castel de pe Loara sau din Sussex pe care meşterul avusese prilejul să-l vadă într-una dintre numeroasele gravuri tipărite în cărţile aduse din Europa şi devenite foarte populare în Statele Unite.

Paralel cu „reînflorirea grecească” şi cu cea gotică, s-a afirmat şi o altă direcţie, numită „reînvierea vilei italiene”, introdusă mai ales de

---

1 **Cf. Bruce H. Kerman, *op. cit.,* p. 14**

2 **Edgar Allan Poe, *The Broadwau Journal* (1845), în *Works*, XI, 1961, p. 276**

arhitecţii veniţi din Anglia. Fără să fi realizat opere notabile (cu excepţia, poate, a Ateneului din Boston), acest stil demonstra disponibilitatea la înnoiri a constructorilor americani. Ornamentaţia mai simplă, simţul echilibrului i-au atras şi pe unii dintre partizanii goticului. Downing i-a consacrat un eseu care l-a convins şi pe Davis, autor al unei faimoase definiţii: „Stilul grecesc are o elegantă simplitate, cel italian o elegantă varietate”[1].

Sculptura secolului al XlX-lea s-a dezvoltat ca o completare ornamentală a clădirilor şi grădinilor plănuite de arhitecţi care năzuiau „să înalţe oraşe vrednice de gloria tinerei Republici”, deopotrivă în strălucire şi în frumuseţe „cu străvechile cetăţi ale Greciei şi ale Italiei”.

Influenţa ideilor artistice aduse de aceia care studiaseră în Europa era atît de puternică, încît chiar şi artizanii autodidacţi, urmaşi ai „cioplitorilor yankei”, care—în chip firesc—nu-i priveau cu ochi buni pe sculptorii întorşi de la şcolile italiene şi franceze, nu şovăiau, totuşi, să încerce a imita operele antichităţii greceşti sau romane[2].

Tradiţia sculpturii populare americane s-a imprimat în arta primei jumătăţi a secolului al XlX-lea ca o direcţie predominant realistă; ea va fi respectată de mulţi artişti chiar şi după ce făcuseră studii temeinice în atelierele Franţei şi ale Italiei. Cîteodată, înţelegerea comandamentului realist era atît de rigidă, încît ducea, în cele din urmă, la compromiterea conceptului. John H.I. Browere, de exemplu, credea că portretul nu se poate dispensa de etapa mulării măştii, meşteşug pe care-l învăţase la Paris; aşa a lucrat şi bustul lui

---

1 **Cf. Qeorge M. Cohen, *Qp. cit.* p. 58,**

2 **John Frazee, de exemplu, sculptorul atît de preţuit de burghezia provincială din New Jersey, se împotrivea categoric ideii curente că arta se cuvine învăţată în Vechiul Continent: „Unii spun că nu se poate face nimic înaintea unei vizite în Europa, la Roma şi la Vatican... în ce mă priveşte, nu cred o iotă din asemenea spuse” (cf. Albert Ten Eyck Gardner, *Yankee Stonecutters*, New York, 1945, p. 32). Dar modelele sale rămîneau sculpturile greceşti ale epocii clasice şi, mai ales, ale elinismului.**

James Madison, şi cel al generalului Lafayette, şi cel al lui John Adams, cel de-al doilea preşedinte al Statelor Unite. Browere teoretiza această confuzie între reprezentarea realistă şi copia fidelă, căreia îi lipseau virtuţile artei: „... portretele idealizate nu trebuie să fie date unui public generos în locul unor portrete reale”[1], cuvînt prin care el înţelegea, de fapt, sculptura modelată după o mască. Poate şi pentru că o şedinţă de poză era, în atelierul lui Browere, atît de obositoare, sculptorul s-a văzut părăsit repede de „publicul generos” căruia voia să-i dea „portrete reale”.

Tranziţia lentă spre sculptura neo-clasică este ilustrată de creaţia unui fost meşteşugar de jucării şi de colivii pentru păsări, Hezekiah Augur. încurajat de Samuel Morse, el a încercat, în jurul lui 1825, să realizeze copii după sculpturile antice pe care le văzuse în albumele din biblioteca protectorului său şi în primele muzee din New Haven şi New York. Cea dintîi compoziţie statuară pe care o va sculpta, *Jephta şi fiica lui*, cuprindea deopotrivă elemente ale influenţei clasicizante şi amintiri ale tradiţiei portretului naiv. Detaliile sculpturii antice, draperiile, veşmintele, (cîteodată şi unele amănunte portretistice, chipul personajului feminin, de pildă, dovedindu-se a fi o copie după o Afrodită elenistică), sînt integrate într-o compoziţie cu muchii tăioase, ca în sculpturile tombale din Noua Anglie.

Un personaj foarte pitoresc al vremii, care a contribuit foarte mult la acreditarea sculpturii ca o artă „la fel de complexă ca pictura”, a fost Horatio Greenough. Prieten al celor mai de vază intelectuali ai timpului, care îl respectau mai ales pentru ideile lui foarte originale şi pentru spiritul sarcastic[2], el a fost unul dintre cei dintîi partizani ai sculpturii neoclasice teoretizîndu-i în conferinţe şi în articole, scrise cu evident talent literar, superioritatea faţă de celelalte direcţii ale artei

---

1 **Cf. Charles Henry Hart, *Browere¹s Life Masks of Qreat Americans*, New York, f.d. (1899), p. 124**

2 **Emerson spunea că „limba lui Greenough îi era mai ascuţită decît dalta”.**

europene de pe atunci.

A studiat, în Italia, cu Thorvaldsen, una dintre cele mai proeminente personalităţi ale sculpturii clasiciste. Dar, în acelaşi timp, impresionat de opera lui Michelangelo, a încercat să-şi însuşească principiile renascentiste tîrzii privind tratarea maselor şi a volumelor, fără – însă —a renunţa cu totul la calmul şi la delicateţea deprinse în atelierul sculptorului danez. La Florenţa s-a împrietenit cu Fenimore Cooper care, precum se pare, i-a încredinţat cea dintîi comandă: un grup de heruvimi cîntînd (astăzi dispărut); trimisă la Boston, sculptura a fost admirată de artiştii americani, iar Allston l-a convins pe filologul şi lexicograful Daniel Webster (pe atunci, comisar al guvernului pentru afacerile culturale) că tînărul artist este cel mai potrivit să realizeze statuia lui George Washington, proiectată pentru marea cupolă a Congresului. La 27 de ani, Greenough a primit prima comandă importantă de sculptură acordată de guvern unui artist american.

Monumentul lucrat la Pisa nu a putut fi instalat în sala Capitoliului pentru care fusese destinat, calculele inginerilor demonstrînd că podeaua s-ar fi scufundat sub greutatea blocului imens de marmură. Aşezat pentru scurtă vreme pe esplanada din fata Senatului, a trebuit să fie mutat într-o sală a Institutului Smithsonian, pentru că mulţi au protestat împotriva „lipsei de pietate” de a-l fi înfăţişat pe Washington cu bustul gol. De fapt, artistul a încercat să realizeze o replică a lui Zeus Olimpianul, aşa cum fusese cioplit de Phidias, şi să-i dea fondatorului Republicii măreţia pe care cei vechi o dădeau zeilor. Ideea lui Greenough nu a fost înţeleasă, şi membrii Congresului se întrebau contrariaţi de ce statuia e învelită în straie greceşti şi pe cine fixează degetul arătător al mîinii drepte ridicat spre plafon.

Nici *Salvarea*, o compoziţie în granit, concepută ca un răspuns la *Jane McCrea* a lui Vanderlyn, nu a fost apreciată precum s-ar fi cuvenit. Grupul voia să ilustreze un episod din luptele cu indienii, aşa cum îl povestise, într-un episod de vădită factură

romantică, Fenimore Cooper. Preluînd ideea compoziţională dintr-o sculptură elenistică, aplicînd-o la o naraţiune romantică, Greenough se dovedea un spirit mai eclectic decît ar fi îngăduit să se creadă comentariile contemporanilor şi ale urmaşilor lui.

De fapt, scrierile lui resping ideea adaptării unui stil artistic, independent de „temperamentul scriitorului, al pictorului sau al scuip- torului" şi de „rostul pe care îl are opera creată"[1]. Cuvîntul preferat al luiGreenough era „funcţio- nalism"; îl folosea adesea în conferinţele şi în eseurile sale, relativ numeroase[1]. În paginile faimosului *Crez al cioplitorului în piatră*, el teoretiza astfel „legea funcţiunii": „Logica şi adevărul se nasc din consecvenţa şi armonia părţilor, din subordonarea amănuntelor de către mase şi a maselor de către întreg. Legea *adaptării* este legea de temelie a naturii în toate structurile sale:

Prin frumuseţe înţeleg făgăduinţa unei funcţiuni.
Prin acţiune înţeleg prezenţa unei funcţiuni.
Prin caracter înţeleg desăvîrşirea unei funcţiuni"[2].

Exemplul cel mai clar de „funcţionalism" i se părea corabia americană cu pînze construită în secolul al XVIII-lea, a cărei frumuseţe nu era egalată, spunea el, decît de „funcţiunea" ei, adică de viteza primită de la vele, „aceşti muşchi ai vîntului", cum le numea Greenough. Pornind de la această pildă a „puterii imaginaţiei americane", el socotea că şi arhitectura oraşelor „trebuie să tragă folosul de pe urma *funcţiunii* şi nu să se supună unei formule, fie ea clasicistă, gotică sau cum se va mai fi numind".[3]

Părerea că sculptura lui Greenough nu a fost preţuită pentru că ar fi propus soluţii clasiciste

1 ***Strînse în două volume: Călătoriile, observaţiile şi experienţele unui cioplitor yankeu în piatră (1852) şi Memoriile lui Horatio Greenough (1853)***

2 **Cf. Wayne Craven, *op. cit.,* p. 111**

3J ***Ibid.,* p. 110**

prea noi unui public pentru care această artă însăşi nu era încă pe deplin asimilată e contrazisă de succesul contemporanului său, Hiram Povvers, fără tăgadă mai puţin înzestrat decît autorul *Salvării.*

Numărul mare al portretelor lucrate de Powers ar putea surprinde, dacă nu s-ar băga de seamă că, de cele mai multe ori, ele sînt variante ale aceluiaşi model roman căruia artistul îi aplica numai trăsăturile obrazului celui pe care urma să-l reprezinte. (Mai tîrziu, după 1837, cînd s-a instalat pentru totdeauna la Florenţa, a inventat nişte aparate speciale, cu ajutorul cărora putea realiza într-un timp scurt cîteva duzini de asemenea busturi, toate drapate într-o togă aruncată pe umărul drept şi ale cărei cute cad pe pieptul dezgolit pe jumătate.)

Cea mai cunoscută operă a lui, *Sclava greacă*, nu este decît o copie după *Venus din Milo* căreia i s-au adăugat braţele, schiţîndu-li-se un gest molatec şi fals. Soluţia era lesnicioasă pentru mulţi sculptori ai vremii şi nu o dată clasicismul era interpretat doar ca o formulă aplicabilă fără prea mari variaţii. O adevărată industrie a sculpturilor s-a născut în prima jumătate a secolului trecut şi rezultatele sînt, bineînţeles, departe de visul sculptorilor de a dărui Republicii („ale cărei instituţii le-au întrecut pe acelea ale Greciei antice”[1], cum credea unul dintre ei, Thomas Crawford), măreţele monumente de care ar fi fost ea vrednică. însăşi statuia lui Washington, ridicată de Crawford în faţa Capitoliului din Richmond, e o imitaţie după monumentul ecvestru al lui Marcus Aure- lius de la Roma, iar cea sculptată de Henry Kirke Brown [2](aflată în Union Square din New York) sau

1 **Cf. George M. Cohen, *op. cit.,* p. 67**

2 **Care credea că artiştii americani au mai mult de învăţat în propria lor ţară decît în atelierele italiene. Dar opera lui nu e mai departe de modelul antic decît aceea a sculptorilor care teoretizau necesitatea de a se prelua întocmai pilda Greciei vechi.**

aceea a lui Thomas Ball, amîndouă închinate tot celui dintîi preşedinte american, sînt, la rîndul lor, copii ale operei lui Crawford.

Clasicismul nu era totuşi, acceptat decît cu unele rezerve care, însă, nu se refereau la estetica antichităţii, ci la ceea ce puritanismul considerase că înseamnă *morală.* Nudurile lui Powers, de pildă, erau expuse în săli în care era interzis accesul copiilor şi al doamnelor. Artiştii se simţeau, însă, atraşi de soluţiile artei europene şi, vreme de cîteva decenii, le vor transforma în direcţia dominantă a sculpturii americane. Cîteodată, nu fără o anume emoţie, cum este *Cleopatra* lui William Wetmore Story, a cărei „energie latentă" o laudă Hawthorne în al său *Faun de marmură.*

Chiar şi sculptorii cu studii mai puţin metodice se simţeau atraşi de estetica neoclasicismului, intuindu-i posibilitatea de a crea monumentele cerute de dezvoltarea oraşelor. Cea mai impunătoare personalitate a sculpturii din acea vreme, Erastus Dow Palmer, fusese pe rînd mecanic la instalaţiile marilor mori din Utica, în statul New York, dulgher, tîmplar de mobilă, bijutier. Şi-a deschis un atelier de sculptură la Albany, capitala statului New York, şi, foarte curînd, „nu mai prididea cu comenzile pentru guvernator, pentru înalţii funcţionari şi pentru familiile lor"[1]. Arta lui a fost admirată aproape unanim de criticii new-yorkezi cînd, în 1856, a expus pentru întîia dată într-o biserică din Manhattan cîteva zeci de medalioane înfăţişîndu-i pe cei mai de seamă contemporani ai săi, şi care— de atunci încoace – sînt cunoscute în istoria artei americane sub numele de „marmurele lui Palmer".

*Alba captivă*, care urmărea să fie o replică la *Sclava* lui Powers, dovedeşte o înţelegere superioară a mişcării, a înscrierii formelor în spaţiu, a proporţiilor. Ilustrînd una dintre numeroasele legende ale războaielor cu indienii, sculptura aplică lecţia clasicismului grec cu mai multă

1 **Wayne Craven, *op. cit.,* p. 179**

spontaneitate decît o făcuse oricare dintre contemporanii lui. Palmer interpreta sculptura ca pe „un crîmpei dintr-o poveste, căruia arta îi poate da un înţeles vizual mai direct decît literatura, pentru că formele în spaţiu sînt mai concrete decît cuvintele”[1]. Această înclinaţie spre narativ e ilustrată în multe opere ale sale; *Fata indiană*, de exemplu, este tot „un crîmpei din- tr-o poveste”, înfăţişînd momentul în care „fiica unui trib indian, căutînd pene într-o pădure, descoperă un crucifix pierdut de un misionar”[2].

Naraţiunea rămîne, însă, doar un pretext: ceea ce se cuvine subliniat este convingerea lui Palmer că frumuseţea clasică greacă poate fi descoperită şi în lumea contemporană, întrupată (pentru întîia oară într-o operă de sculptură de asemenea proporţii) de un indian. Semnificativ, sculptura lui Palmer e realizată cam în aceeaşi vreme în care Delacroix descoperea pe uliţele înguste ale oraşelor din Africa de Nord măreţia statuilor antice înviată de arabii veacului al
XlX-lea. Sculptorul american însoţeşte inocenţa şi puritatea, într-o operă de o sensibilitate surprinzătoare pentru momentul dezvoltării artei din Statele Unite, cu o senzualitate vibrantă a carnaţiei.

Mai fidel principiilor neoclasice, Williain Rinehart se inspira mai statornic din mitologia greacă, interpretînd anatomia într-un modelaj elegant, dar mai rece decît acela al sculpturilor lui Palmer. Foarte preţuită de contemporani, opera lui era astfel definită de Lorado Taft, unul dintre primii istorici ai sculpturii americane: „o capodoperă a măreţiei, respirînd adînc... Mai presus de toate, ea e un exemplu de demnitate şi puţine sculpturi de-ale noastre au acest farmec poetic şi această seninătate pe care le transmite ea”[3]. Astăzi, sculpturile lui Rinehart par a

---

1 **Erastus Dow Palmer, *Philosophy of the Ideal*, în „The Crayon”, voi. 3 (ianuarie 1856), p. 19**

2 **John K. Howat, Natalie Spassky, *19 th Century America Paintings and Sculpture*, New York, 1970, p. 113**

îndreptăţi caracterizări mai puţin entuziaste: ele demonstrează un incontestabil meşteşug al reprezentării detaliilor, un echilibru bine calculat al proporţiilor, dar sînt dulcege şi, uneori, mişcarea e descrisă cu oarecare stîngăcie.

Clasicismul va supravieţui în sculptura americană pînă către sfîrşitul secolului cînd, inte- grind elemente ale interpretării realiste (preluate mai ales de la artiştii francezi), va oferi, ca în operele lui Pierce Francis Connelly, de exemplu, imaginea unei creaţii eclectice, şi numai modelajul calm şi liniştea formelor vor mai aminti de tezele curentului la care aderaseră, cu decenii în urmă, artiştii americani năzuind să dea artei lor o viziune mai cuprinzătoare a frumosului.

O lucrare foarte documentată, consacrată acestei perioade, *Cioplitorii yankei ai pietrei*, scrisă de unul dintre cei mai de seamă istorici ai sculpturii americane din secolul trecut, Albert Ten Eyck Gardner, dă o listă de peste o sută de artişti care, tîrziu după jumătatea veacului, rămăseseră credincioşi doctrinei neoclasice. Dar puţine nume se mai pot citi, şi, aproape de fiecare dată, ele îşi păstrează o valoare strict istorică. În marile muzee, operele lor sînt păstrate doar pentru a puncta un moment din evoluţia unei arte care, de acum înainte, va cunoaşte o dezvoltare cu mult mai complexă, în relaţii din ce în ce mai specifice cu istoria unei ţări ale cărei energii le va celebra versul viguroaselor seve ale lui Walt Whitman.

## VII. CONSTITUIREA UNEI „VIZIUNI AMERICANE"

Arta americană din prima jumătate a secolului al XlX-lea se dovedeşte a fi un fenomen mai puţin complex decît ar părea s-o sugereze nepotrivirile dintre tematica de factură romantică (preluată mai ales din proza lui Washington Irving şi a lui Fenimore Cooper) şi persistenţa modalităţilor neo-clasice ale tratării suprafeţei. Romantismul perioadei pe care o va încheia războiul civil din 1861—1865 se deosebeşte de acela al culturii europene printr-o dominantă optimistă pe care i-o dădea expansiunea spre vest, şi, odată cu ea, sentimentul unei mîndrii naţionale pe care nu-l avusese nici generaţia de la 1776. Lenin va observa fenomenul şi-l va explica prin posibilităţile pe care le avea proletarul de pe coasta de răsărit să devină oricînd un fermier, liber de exploatare; ceea ce se va întîmpla atîta vreme cît nu va seca „rezervorul de pămînturi libere” de dincolo de Mississippi.

Artiştii se declarau solidari cu soarta Americii, poezia lui Whitman care se identifica pătimaş cu fiinţa întregului univers fiind numai o expresie mai largă a unui sentiment ce străbate cultura unei epoci. Stilurile picturii (şi, într-o măsură mai mică, ale sculpturii) decurg rareori dintr-un exerciţiu academic: în cele mai multe cazuri, se relua tradiţia „zugravilor” de odinioară, niciodată abandonată de arta americană, tradiţie a observaţiei directe, a reprezentării minuţioase a realului. Îndemnînd la întemeierea unei arte cu adevărat naţionale, la desprinderea de influenţele europene cărora intelectualii americani le fuseseră prea îndelung datori, Emerson dădea glas aspiraţiei unei întregi generaţii, încrezătoare în destinul naţiunii.

În cele mai bune opere ale acelor ani, simţă-mîntul mîndriei naţionale nu se transformă într-o declaraţie retorică; nu lipsesc nici accentele iro-nice, precum, de pildă, în pictura new-yorkezului John Quidor, partizan al idealurilor democratice jeffersoniene. Înţelegînd doar forma exterioară a apelului lui Emerson, el s-a dedicat reconstituirii (de multe ori fantezistă) a începuturilor istorice

americane. Uneori, rezultatul e o ilustraţie etnografică; alteori, sub impresia literaturii lui Washington Irving (a cărui primă ediţie, de povestiri o ilustrase), crea o mitologie locală, interpretată dintr-un unghi satiric. „La el, rîsul era un mod de a compensa lipsa tradiţiilor pe care le aveau toate ţările europene”[1].

Dar pictura lui Quidor nu răspundea idealurilor vremii: arta americană era atrasă mai ales de temele prezentului, „viaţa şi faptele oamenilor de rînd dăruindu-i cu dărnicie teme pline de nobleţe şi idealuri eroice”[2]. încă din 1824, un critic nevvyorkez, John Neal, observa că „peisajul a dobîndit o însemnătate precumpănitoare în pictura americanilor”[3]; imaginea pămîntului ţării se alcătuia din datele, unei observaţii directe şi se opunea concepţiei europene care transformase America într-o lume mitică, imaginară. Din primii ani ai secolului, ideile agrariene ale lui Jefferson şi, ceva mai tîrziu, doctrina lui Monroe învestiseră pămîntul „cu o sanctitate... pe care altminteri nu ar fi avut-o”[4]. Americanii secolului
al XlX-lea „dacă voiau să înfăţişeze în vreun fel măreţia ţării lor... puteau oricînd să recurgă la natură... Natura însemna multe pentru ei: vastele întinderi ale ţării, frumuseţile incomparabile ale faunei şi ale florei, abundenţa vieţii, simţul spaţiului”[5]. Peisajul, s-a spus, a devenit pentru americani echivalentul catedralei din Char- tres şi al Coliseului.

Se considera, tot mai adesea, că „în contemplarea peisajului natal se poate descoperi izvorul tăriei morale”[6]. Mai ales, socoteau unii, dacă el nu e atins de rnîna o inului, astfel încît „să dea

---

1 **Leon Howard, *Literature and the American Tradition*, New York, 1960, pp. 81—82**

2 **Matthew Baigell, *op. cit.*, p. 107**

3 **Cf. Richard M. Welles, *Beginnings of American Art Criticism*, in „Art News”, 2/1971, p. 68**

4 **Matthew Baigell, *op. cit.,* p. 108**

5 **Russel Blaine, Nye, *The Cultural Life of the New Nation*, New York, 1960, p. 242**

6 **Vernon L. Parrington, *Main Currents in American Thought*, II, p. 325**

icoana neştirbită a puterii divine”[1]. Picturile al căror subiect era natura Americii erau înţelese ca nişte „excelente mijloace de a moraliza, adevărate predici vizuale”[2]. Intervenţia unei filozofii romantice, specifică acelei perioade a culturii americane, e lesne a fi desluşită: natura reprezenta refugiul sufletesc al celor osteniţi de oraşul în care viaţa industrială era din ce în ce mai trepidantă, în care bogăţia şi sărăcia erau despărţite de o prăpastie adîncă şi, aşa cum declarau mulţi gînditori şi artişti, cugetarea era interzisă de zgomotul noilor uzine. E, poate, surprinzător cît de repede după întemeierea unei culturi naţionale intelectualii americani simţeau nevoia să se adăpostească în liniştea şi însingurarea unor aşezări îndepărtate: anii petrecuţi de Thoreau în tăcerea pădurii de lîngă Walden e doar un semn, fără îndoială mai evident decît altele, a unei stări generale de spirit. Poeţi şi pictori se retrăgeau la ferme înconjurate de pămînturi întinse, iar la marginea oraşelor se construiau foişoare înalte de unde se putea admira priveliştea ogoarelor şi a pădurilor.

De prin 1830, începuseră a se auzi glasuri care vorbeau cu teamă despre aşezările pionierilor din vest care ar putea distruge frumuseţile sălbatice ale pămîntului virgin. Romanele lui Fenimore Cooper reluau adesea tema naturii copleşite de uneltele tehnicii aduse de locuitorii acestor teritorii cîndva necălcate de piciorul omenesc. Şi, în vreme ce versul whitmanian celebra locomotiva (iar romantismul englez, prin Turner, descoperea picturalitatea maşinii cu abur), *un* pictor de seamă al vremii, Thomas Cole, trimitea preşedintelui Statelor Unite o scrisoare, protes- tînd împotriva construirii unei căi ferate în apropierea casei lui din munţii Catskills, din centrul statului New York. Ideile lui Cole, ale lui AsherB. Durând, şi ale altor peisagişti din acea epocă veneau în contradicţie cu

1 **Louis Legrand Noble, *The Life and Works of Thomas Cole*, New York, i.d. p. XXIV**

2 **Henry T. Tuckerrnan, *Artist-Life*, New York, 1847, p. 80**

însăşi optimista viziune a puterii Americii, aşa cum se întrupa în multe opere ale literaturii romantice din Statele Unite. Grădina Edenului pe care o proslăveau peisa- giştii era o proiecţie a „concepţiei aristocratice potrivit căreia trebuiau păstrate condiţiile naturale idilice, şi primitive” ale unei Americi „descoperite, parcă, acum pentru întîia dată”[1], dar nu de europeni, ci de americani. Peisajul pictat de ei devenea, astfel, o imagine a trecutului şi, în pofida minuţiei cu care reprezenta detaliile, se depărta de ceea ce era autentic şi esenţial în priveliştea americană de la jumătatea secolului. Ceea ce realizau ei a fost numit „o operă de arhivari” care consemnau înfăţişări pe cale de dispariţie (uneori chiar dispărute de mult) ale unei lumi ţinute în viaţă numai de visul lor idilic.

în unele centre rurale din preajma marilor oraşe, la Franconia în New Hampshire, în satele din munţii Catskills, s-au constituit cîteva grupări unite apoi de istoricii de artă sub numele de „Şcoala de pe valea fluviului Hudson”. Unii comentatori ai picturii americane văd în orientarea spre natură a acestor artişti un corespon

dent al Barbizonului. Nu ştiu dacă o asemenea comparaţie rezistă: pictorii francezi nu erau îndemnaţi de simţămîntul patriotic pe care-l regăsim în opera contemporanilor lor de dincolo de Atlantic, dornici „să dezvăluie oamenilor de la oraş cît de minunate erau locurile aflate nu departe de propria lor ogradă”[1].

După părerea lui James Jackson Jarvis, un critic respectat în secolul trecut, „părintele şi adevăratul cap al şcolii”[2] era Thomas Cole. Unii cred că refugierea în natură a acestui emigrant englez era explicată de firea lui timidă, de spaima de mulţime, de fericirea pe care i-o dădea „însingurarea în acele locuri îndepărtate unde se poate asculta glasul naturii şi nu trebuie să răspunzi cuvintelor oamenilor”[3]. Dar cine-i cercetează pictura cu oarecare luare aminte observă că artistul era mai curînd un mizantrop, că natura nu-l bucura, că îi descoperea ameninţările şi că moartea era o prezenţă pe care o simţea fără contenire. Astfel încît dacă e adevărat că el ar fi „părintele, şcolii” de pe Hudson, înseamnă că a caracteriza atitudinea tuturor artiştilor care au aparţinut acestor grupări drept „optimistă, plină de încredere în frumuseţea pămîntului american” e cel puţin unilaterală.

Thomas Cole a fost, incontestabil, un pictor care s-a apropiat de natură mai ales prin intermediul literaturii. S-a simţit atras de romantismul întrucîtva retoric al lui Bryant şi, asemenea lui, credea că poate regăsi în natură revelaţia „divinităţii fără de margini a omului”[4]. Spre deosebire de alţi artişti ai „şcolii de pe Hudson”, el nu a urmărit reprezentarea detaliului, ci se simţea atras în primul rînd de o descriere generală, literară a naturii. În formaţia lui eclectică (la care au colaborat influenţe, uneori insuficient înţelese, din barocul italian şi francez, din arta peisagiştilor

---

1 **George M. Cohen, *op, cit.,* p. 86**

2 **Cf. Richard M. Welles, *op. cit.,* p. 71**

3 **Wolfgang Born, *American Landscape Painting,* New Haven, 1948, p. 88**

4 **Cf. John I.H. Baur, *American Painting in the Nineteenth Century,* New York, 1953, p. 104**

olandezi, din Poussin şi Lorrain, din Salvator Rosa şi Ruysdael) nu era încorporată şi tradiţia zugravilor de odinioară din Noua Anglie şi, astfel, romantismului său îi lipseşte o trăsătură caracteristică altor artişti ai şcolii de pe Hudson. Patima cu care picta privelişti răscolite de furtuni, stînci însîngerate de amurguri dramatice, oceanuri neliniştite, l-a salvat de convenţionalismul descripţiei literare. Un clarobscur violent dădea contururilor contorsionate o înfăţişare şi mai morbidă.

Soarta omului în această lume era aceea a unei fiinţe căreia „îi sînt interzise grădinile Edenului”[1], osîndit —fără să-şi dea seama —la pieire. Tema romantică a colosului de piatră măcinat de vînturi şi năruit de arşiţe, a gigantului Ozy- mandias al lui Shelley, veghind tăcut în marginea deşertului, a cetăţilor odinioară înfloritoare, astăzi prăvălite în ruine, e reluată în pictura lui Gole cu unele accente care amintesc preroman- tismul francez, şi tema măreţiei irosite pe vecie”. Pe margini de golfuri liniştite, coloane fărîmate, năpădite de atotbiruitoarea vegetaţie aduc singura mărturie a gloriei de odinioară şi îndeamnă la meditaţie asupra „nimicniciei omului în acest teatru îngust al lumii”[2]. Tabloul face parte din- tr-un ciclu intitulat semnificativ *Viaţa unui imperiu,* a cărui concluzie este dezolanta imagine a palatelor ruinate[1].

Virtuţile naturii confruntîndu-se cu relele civilizaţiei e o viziune pe care o pusese în circulaţie, în America, Emerson şi transcendentalismul. Iar tema risipei, a belşugului care acţionează ca un agent coruptiv apare frecvent în literatura americană a secolului al XlX-lea. Cole însuşi recurgea Ia o comparaţie organicistă, întrebîndu-se dacă America se va putea sustrage ciclului naşterii şi al

1 **Poate că a pune în legătură ideea lui Cole numai cu poezia lui Byron (vezi Allan P. Wallach, *Cole, Byron and the Course of Empire,* în „Art Bulletin”, dec. 1968, pp. 376—79), într-o epocă în care ea circula în operele poetice ale multor romantici, e o concluzie discutabilă.**

morţii căruia „i s-au supus toate imperiile lumii”[1], şi să regenereze, astfel, istoria. Visa la nişte oraşe superbe, în care clădirile să se înalte grave şi cordiale, triumfătoare vreme „cînd apele vor oglindi templul şi turnul şi domul în întreaga lor frumuseţe şi magnificenţă”[2].

în opera lui, peisajul rămîne o demonstraţie filozofică. Chiar atunci cînd porneşte de la privelişti reale, Cole le transformă, adaugă vegetaţii luxuriante (era unul dintre acei americani care le-au reproşat barbizoniştilor că „pictează prea putini copaci”), accentuează formele dramatice. Unul dintre aceste tablouri, *Rîul Connecticut lîngă Northampton,* îi concentrează gîndirea artistică în cîteva elemente definitorii. Lucrarea este „un autoportret”, nu pentru că artistul e prezent în mijlocul peisajului (de altminteri, silueta lui e atît de greu de observat printre tufişurile dealurilor, încît doar comentatorii ne-o pot releva). Dar pentru că ea adună trăsăturile unei atitudini fată de artă şi de natură: pierdută, aşa cum e, printre detaliile priveliştii, făptura pictorului e, în acelaşi timp, o demonstraţie a „nimicniciei” şi,' din punctul de vedere compoziţional, un punct de culoare care leagă planul apropiat de fundalul învăluit în ceţuri. „Prin extindere —s-a spus cu drept cuvînt —Cole şi arta lui pot fi socotiţi mediatori între priveliştile apropiate şi cele îndepărtate şi între privitor şi peisajul însuşi. Dacă priveliştile Americii erau un nou Eden, artistul s-a văzut pe sine ca pe unul care avea cheia porţilor de intrare”[3]. Dar se cuvine să se adauge că, dacă a pătruns în Eden, artistul a descoperit acolo că natura înseamnă suferinţă şi durere, ca şi drama făpturii umane.

Adevărul e că pictura lui Cole e cea mai puţin tipică pentru mentalitatea „şcolii de pe Hudson”; arta celorlalţi membri ai grupării,

---

1 **Thomas Cole, *Essayon American Scenery* (1836), publicat în John W. McCoubrey, *American Art 1700—1960*, Englewood Cliffs, 1965, p. 106**

2 ***ibid.***

3 **Matthew Baigell, *op. cit*p. 112**

mai apropiată de obîrşiile populare ale picturii americane, este, parcă, mai indiferentă la consecinţele filozofice ale reprezentării naturii. În unele cazuri, cum ar fi acela al lui Thomas Doughty, descrierea peisajului se realizează în detalii topografice, amintind de arta naivă a lui Earl. Chiar şi adeziunea la programul (îndeajuns de sumar) al şcolii se tălmăceşte tot printr-o expunere literară fără o preocupare de generalizare a unor idei estetice. Natura e consemnată direct, nu reordonată în acord cu o formulă prestabilită, cu o idee preconcepută a măreţiei şi a monumentalităţii. Ea este o prezenţă mai cordială, evocată cu mijloace tehnice mai restrînse, într-o cromatică mai monotonă, dar cu o poezie mai învăluitoare decît aceea din tablourile, prea încărcate de aluzii filozofice, ale lui Cole.

Dacă la Doughty respectul pentru detalii provine din pilda picturii mai vechi, la alţi artişti din şcoala de pe Hudson (precum Asher B. Durând) el se explică prin experienţa de gravor care le marchează începuturile artistice. Durând publicase în 1830 mai multe gravuri intitulate *Peisajul american*, însoţite de textul lui Bryant; picturile expuse mai tîrziu, vor fi, într-un fel sau altul, reluări ale acelor imagini cu arbori noduroşi, cu frunze mărunte şi cu stînci prăpăstioase. Una dintre acestea, *Spirite înrudite*, cele- brînd prietenia dintre Bryant şi Cole, este exemplul cel mai cunoscut al modului în care Durând construia compoziţia pe o osatură geometrică rigidă, a diagonalelor puternic desenate. Artistul credea în capacitatea liniei de a defini obiectele, pentru că „nu încape vorbă, culoarea e înşelătoare şi fiecare o vede în felul său”, singurul fapt pe care-l acceptă toată lumea fiind „forma umbrelor şi a luminilor”[1]. Artistul nu are dreptul
să transforme natura „potrivit voinţei şi mintii

1 **Asher B. Durand, *Letters on Landscape Painting*, in 147 „The Crayon”, I (1855) p. 34**

sale”, ci trebuie să „fie o unealtă care să înfăţişeze clipele de linişte şi de furtună, de splendoare şi de spaimă”[1] ale lumii înconjurătoare.

Debutînd tot ca desenator, şi gravor, John F. Kensett – bun prieten al lui Durând, în tovărăşia căruia a şi călătorit în Europa – a evoluat spre o artă a culorii aşternute generos, în pensu- laţii energice. încetul cu încetul, viziunea lui va fi dominată de priveliştile cîmpiilor întinse, ale oceanului care se întîlneşte, domol, cu nisipurile plajei, ale cerului strălucind, calm, sub soare. Formele vor fi îmbrăcate în lumină, iar culoarea va năzui să capteze tonurile umbrelor care vibrează în aer. Totuşi, cred că opinia criticii de pe la sfîrşitul secolului trecut care-l aşeza pe Kensett printre cei ce anticipaseră impresionismul este neîntemeiată. Pictorul american nu încerca să descopere „procesul osmotic” care se va petrece în arta lui Monet, planurile nu se vor interfera într-o „ceajă luminoasă”[2]. La Kensett, culorile se succed în planuri construite logic, ca la Poussin atmosfera modificînd culorile într-un proces colo- ristic viguros, transparenţele aerului fiind şi ele notate cu o precizie pe care pictura impresionistă o respingea.

De la el decurge, însă cu o preocupare mai statornică a descripţiei topografice, viziunea unui întreg grup de pictori aparţinînd şcolii de pe Hudson şi pe care John I. H. Baur i-a numit „luminişti”. Departe de a reprezenta un corespondent al impresionismului european, luminismul e o continuare a realismului meticulos atît de caracteristic „zugravilor” din perioada colonială, lui Earl şi lui Birch[3]. Luminismul (de altfel, ca majoritatea mişcărilor americane ale veacului al XlX-lea) nu a propus un program estetic formulat cu

1 ***Ibid.*, p. 85**

2 **Vezi Eugen Schileru, *Impresionismul*, Bucureşti, 1970, pp. 18-19**

3[8] **John I.H. Baur, *op. cit.*, pp. 112 şi urm.**

precizie, şi nici nu s-a dezvoltat în jurul unui centru artistic, al unei
personalităţi în atelierul căreia discipolii să fi deprins ideile fundamentale ale curentului. El a apărut concomitent în diferite regiuni ale tării şi doar împrejurarea că reprezentanţii lui cei mai înzestraţi, Fitz Hugh Lane şi Martin Johnson Heade, au lucrat în Noua Anglie şi în Pennsylvania i-a îndemnat, uneori, pe istoricii de artă să-l pună în legătură cu evoluţia culturală a acestor locuri.

Sînt, însă, unele trăsături comune ale creaţiei artiştilor pe care Baur i-a unit sub numele general de „luminişti”. în peisajele lor, soarele de amiază străluceşte pe un cer aproape fără nori; aerul pare nemişcat, iar obiectele – miniaturale în priveliştea panoramică – par că sînt privite prin lentila care micşorează a unui telescop. în 1866, Henry James scria cîteva rînduri în care sintetiza astfel însuşirile picturii luministe: „E o anume puritate în acest aer pe care l-am descoperit mai concret, mai palpabil decît în picturile noastre de odinioară, o transparentă, o strălucire, o *cruditate* care îngăduie fiecărui obiect să se exprime liber în cuprinsul peisajului”[1].

Există, fără îndoială, unele deosebiri importante între peisajele lui Lane şi cele ale lui Heade. Acesta din urmă, asemenea contemporanului său mai tînăr, Frederic Church, călătorise mult şi lărgise registrul tematic al picturii sale. Dar peisajele lui nu cuprind fiorul cosmic al tablourilor lui Church, nu proiectează gheţari fantomatici, erupţii apocaliptice ale vulcanilor sau amurguri incendiare care parcă vestesc catastrofe. Heade studia schimbările aproape imperceptibile ale culorii, dar le încorpora în peisaje încărcate de vegetaţii luxuriante şi de geologii dramatice (amintiri din călătoriile sale în America de Sud). Lane era un artist al priveliştilor marine, descrise cu un simţ netăgăduit al măreţiei; efectele de lumină au, la el, iradieri fierbinţi, în vreme ce Heade încerca să

---

1 **Cf. John I.H. Baur, *American Luminism,* în „Perspectives USA”, no. 9, 1954, p. 93**

descopere (cred unii, sub înrîurirea artei chineze pe care ar fi cunoscut-o în galeriile pariziene[1]) „poezia primordială”, misterul care învăluie obiectele, comuniunea dintre lumea organică şi cea minerală. Lane este un caligraf al priveliştilor vaste. Heade vrea (mai ales în naturile lui statice, gen la dezvoltarea căruia, în cuprinsul artei americane a contribuit substanţial) să fie un filozof.

Tehnica iluminismului este foarte simplă şi se repetă aproape în toate lucrările acestor pictori care se reclamă, la începuturile lor, din tradiţia şcolii de pe Hudson. Cu foarte rare excepţii, orizontul e coborît foarte jos în peisajele lor, iar în registrul inferior e înfăţişată, de obicei, o vastă întindere de apă, astfel încît cerul pare prelungit de propria reflectare. Liniile sînt desenate cu fermitate, lumina distribuită arbitrar, iar planul de mijloc e. tratat cu aceeaşi claritate ca şi primul plan, ca şi cum aerul nu ar modifica la distanţă contururile obiectelor. Aspectul general al tablourilor e cu atît mai straniu, cu cît fundalul e învăluit în ceţurile depărtării. Matthew Baigell observă că „dacă s-ar stabili raportul 1,2,3, între primul plan, planul de mijloc şi fundal, culorile picturii luministe s-ar supune raportului 1, $1V_2$, 4”[2].

Această tehnică nu e folosită întru totul identic în pictura lui Cole, a lui Durând, a lui Kensett, artişti cu o personalitate, mai precis definită şi cu studii temeinice în atelierele europene. Ei doreau „să tălmăcească tot ceea ce e specific în lumina americană”, în imagini „prietenoase care să nu-l copleşească pe privitor… ci să-i dăruiască frumuseţile proaspete ale peisajului de la ţară”[3]. Excepţie face, desigur, Frederic Church care, influenţat de lectura operei lui Alexander von Humboldt, nutrea ambiţii mai mari, priveliştile lui vrînd să surprindă ceea ce era impresionant, neobişnuit în natura Americii.

Într-un chip asemănător se confruntă direcţiile artei şi în pictura de gen. Arta americană nu a

---

1 **Vezi George M. Cohen, *op. cit.,* p. 114**

2 ***Op. cit.,* p. 136**

3 **Cf. Richard B.K. McLanathan, *Fitz Hugh Lane*, Boston, 1956, p. 8**

recunoscut ierarhiile pe care, în Europa, le recunoşteau chiar şi partizanii curentelor celor mai puţin conservatoare; în 1845, într-o vreme în care Baudelaire încă aşeza peisajul mai prejos decît scenele istorice -şi mitologice, Durând (pe atunci preşedinte al Academiei Naţionale de Desen) declară că „ţara se înfăţişează cu atîtea lucruri deopotrivă de frumoase, încît ne va fi greu să încurajăm o ramură a picturii mai mult d.ecît pe alta, sub cuvînt că ea ar putea să grăiască mai convingător, cu mai multă elocinţă despre neasemuita-i splendoare”[1]. în timp ce peisagiştii transformau realitatea americană într-un mit, pictorii scenelor de gen se îndreptau spre ceea ce era obişnuit, cotidian în suburbii şi în fermele risipite de-a lungul frontierei. Pictura americană de gen din deceniile precedente, aşa rudimentară cum fusese, izbutise să trezească interesul pentru existenţa zilnică a americanilor. Dar, aşa cum literatura romantismului timpuriu (exemplul cel mai elocvent e Fenimore Cooper) tindea să creeze un cavalerism medieval, corespunzînd celui european, şi să facă din valoarea individuală un apanaj al acestei clase, pictorii se îndreptaseră cu precădere spre reprezentanţii categoriilor suprapuse ale societăţii.

Generaţia mai tînără – mai ales prin fruntaşii ei necontestaţi, William Sidney Mount şi George Caleb Bingham—nutrea idealuri democratice şi egalitare; ei respingeau ideea, adesea exprimată pe atunci, că „oamenii trebuie să fie egali în faţa legii, dar nu în adunările politice” şi, cu atît mai puţin, în structura societăţii americane.

Mount nu voia să ilustreze idei abstracte (de altfel, disponibilitatea lui filozofică, aşa cum se dovedeşte oricui îi răsfoieşte paginile de jurnal[2], era destul de redusă), ci să surprindă momente ale vieţii obişnuite şi să le transcrie direct. Mai mult decît atît, pictura —credea el, sub înrîu- rirea

1 ***Cf. James T. Callow, Kindred Spirits, Knickerbocker Writers and American Artists, Chapel Hill, 1967, p. 86***

2 **Păstrate la Muzeul din Stony Brook, în statul New York.**

evidentă a lui Durând – nu-şi poate îngădui să modifice natura, ea avînd obligaţia să i se supună întru totul. Scenele consemnate de el celebrează de obicei liniştea şi bucuria ceasurilor de răgaz; în felul acesta, ele răspund mai precis programului estetic al populismului, mişcare ale cărei principii artistice decurgeau din atitudinea politică a unor tineri din partidul democrat, exaltînd, „frumuseţea simplă” a vieţii la ţară. În picturile lui Mount, oamenii cîntă, dansează, rareori sînt surprinşi într-un moment al muncii istovitoare; e o copleşitoare voie bună, o bucurie frustă, în aceste crîmpeie de viaţă, notate conştiincios.

Interesant e că, în jurul lui 1850, cînd apăreau primele culegeri de folclor ale negrilor, pictura se apropie—prin Mount, în primul rînd – cu o căldură plină de omenie de sclavii negri. Nici în această privinţă, artistul nu se supunea unor considerente de ordin politic: în documentele luptei anti-sclavagiste care menţionează numele atîtor intelectuali americani, revoltaţi de existenţa unei instituţii neumane, Mount nu e pomenit. Dar el îi vede pe sclavi ca pe nişte oameni cu o existenţă sufletească la fel de intensă ca şi a celorlalţi indivizi umani pe care-i întîlnise în peregrinările sale prin ţară. Poate că, sub influenţa ideilor despre „frumuseţea simplă”, puse în circulaţie pe vremea aceea, simpatia lui faţă de aceşti nefericiţi, „paria ai unei societăţi crude”, cum îi numise Bryant, era mai adîncă decît aceea faţă de oricare categorie socială a Americii. Nu mult mai tîrziu, aboliţioniştii vor crede că pot să recunoască în pictura lui Mount „o mărturie despre minunata natură omenească a negrilor”[1].

El nu a creat o tehnică specifică (tablourile sale vădesc influenţa picturii olandeze din secolul al XVII-lea şi a scenelor engleze de gen din prima jumătate a secolului al XlX-lea); dar atmosfera e cu totul diferită de aceea din operele artiştilor pe care şi-i luase drept

1 **Vezi Hannibal Hamlin, *Speectres and Adresses*, Philadelphia, 1886, citat în Ralph J. Stewart Jr.ₜ *History of the Civil War*, New York, 1931, p. 172**

model. Spaţiul nu este aglomerat de obiectele disparate, adunate nostalgic în încăperile pictate de englezi; scenele lui Mount se petrec sub un cer înalt, în plin aer, ca în picturile şcolii de pe Hudson.

Tendinţa e similară în tablourile lui Bingham; deşi cadrul e cu totul diferit, evocînd priveliştile şi oamenii de pe valea fluviului Missouri, el îl învăluie în aceeaşi atotcuprinzătoare lumină a cerului înalt, răsfrîntă, de data aceasta, în rîuri largi şi liniştite. Temele picturii lui Bingham sînt influenţate în mod evident de literatura provincială creată în St. Louis, în Cincinnati şi în alte centre din regiunea Missouri, de povestirile ai căror eroi erau tăietorii de lemne, luntraşii, pionierii veniţi pe drumuri lungi şi primejdioase. Personajele sale, trăind în afara lumii civilizate, nu sînt mitizate, nici văzute ca nişte fiinţe excentrice; ele se comportă firesc, cu o simplitate aspră. Imaginile capătă, astfel, o valoare de document istoric, despovărat de ornamentul legendei. Un nume foarte des rostit în romantismul american era cel al lui Daniel Boone, conducător al coloniştilor care, în secolul al XVIII-lea, se aşezaseră pe cursul inferior al lui Missouri. Bingham, reluînd, probabil, o pagină a autobiografiei lui Boone (publicată în jurul lui 1820), va picta o compoziţie în care naturii dramatice, cu creste de munţi acoperite de păduri întunecate, cu trunchiuri de arbori frînţi de furtună, li se opune liniştea gravă a personajelor. Lumina e concentrată în primul plan – mai ales asupra silueteflui Boone, care capătă o ciudată înfăţişare de statuie, cu o atitudine cam ţeapănă, cu umbrele valorate cam rigid; în fundal se înalţă un cer învăpăiat pe care se proiectează cîteva stînci prăpăstioase, copaci cu ramuri contorsionate, şi însuşi grupul de pionieri, ale cărui forme completează conturcase nelinişte ale peisajului. Procedeul e frecvent în compoziţiile lui Bingham: planul de mijloc e **153** cuprins într-o largă zonă de umbră, între două surse de lumină: una care se proiectează dinspre privitor direct asupra personajelor din faţă,

cealaltă venind din spatele compoziţiei. Concepţia scenografică a lui Bingham va influenţa arta inai multor pictori de la mijlocul secolului, unii dintre ei recunoscînd în maestrul ţinuturilor de pe Missouri „un artist a cărui pildă e vrednică a fi urmată”[1].

Bingham nu a consemnat niciodată sosirea industriei în teritoriile din Vest, nici construcţia căilor ferate, episod atît de caracteristic istoriei Statelor Unite în veacul trecut. Eroii lui, luntraşii de pe Missouri – numiţi de multe ori „indienii albi”—echivalează în pictură cu vestitul „Ciorap de piele” al literaturii romantice, simbol al libertăţii regăsite în mijlocul naturii. Deşi mărturiile credinţei lui politice sînt, precum se pare, puţine, e limpede că artistul împărtăşea încrederea în concepţia agrariană, care va stărui multă vreme, pînă către 1940, în viaţa politică americană.

După ce, prinzi858, Bingham va călători la Düsseldorf, arta lui va fi influenţată de concepţia estetică a acestui centru artistic şi compoziţiile sale se vor transforma în ilustraţii anecdotice. Sentimentale, desenate în contururi tăioase, colorate convenţional, în tonuri aspre, ele reflectă o mentalitate îndelung prevalentă în cultura americană, anume că „stilurile artei europene sînt mai potrivite să consemneze scene ale vieţii americane”[2]. S-a spus că „nici un alt artist al generaţiei de la mijlocul secolului nu şi-a însuşit atît de complet acele experienţe europene care au fost considerate a aparţine numai artei americane”[3]

Bingham şi Mount au determinat o întreagă mişcare de idei artistice care avea să continue mai multe decenii în pictura americană. Purtate de artişti care nu erau uniţi într-o şcoală unitară, ci lucrau răspîndiţi în diferite oraşe, ele erau

---

1 **Eastman Johnson, citat in John I.H. Baur, *American Painting in the Nineteenth Century*, p. 112**

2 **Matthew Baigell, *op. cit.*, p. 125**

3« ***Ibid***

întrupate în opere inegale ca valoare, multe dintre ele avînd în comun preluarea cu luare aminte a lecţiei Dusseldorfului. Tematic, picturile acestor discipoli ai ideilor agrariene diferă, în măsura în care ele reflectă viata unor regiuni atît de diferite, precum regiunea muntoasă a statului New York, unde a trăit Mount, valea fluviului Missouri din tablourile lui Bingham, Noua Anglie a lui George Henry Durrie, Sudul lui Eastman Johnson. Dar pretutindeni se desluşeşte aceeaşi încredere în valorile reprezentate de oamenii simpli, se regăseşte acelaşi optimism generat de ideile agrariene potrivit cărora viata rurală a Americii era aceea de la care se cuvenea să se aştepte regenerarea socială şi morală a tării.

Uneori crezul pacifist şi bucolic al artiştilor se tălmăceşte în imagini pe care istoricii de artă le-au definit ca „petrecîndu-se în locuri comune şi în afara timpului”[1]. Observaţia se referă la Durrie, dar ea poate fi aplicată şi la alti artişti ai curentului. E adevărat că auto-pastişa e mai evidentă în picturile lui Durrie (căruia i s-a spus „Omul de zăpadă din Noua Anglie”, pentru că – atras de efectele pe care le putea obţine proiectînd pe alb siluetele miniaturale din compoziţiile lui —a pictat mai ales peisaje de iarnă). însă nici Eastman Johnson, care pare mai receptiv la tematica socială, şi nici pictorii de importanjă mai mică, Robert Weir, James Clooney, Jerome Thompson, Charles Caleb Ward, nu au ştiut să se sustragă anecdoticului. Celor mai muRi le lipsea obiectivitatea analitică, puterea de a pătrunde sensurile existentei umane; convenţia bucolică îi uneşte aproape pe toti şi, chiar cînd – ca la Johnson – scenele cu negri se petrec într-un peisaj dezolant, cu colibe năruite şi cu arbori pirjoliji de arşiţă, sentimentul dominant rămîne acela al unui optimism cu totul exterior. Dansuri, banjouri, zîmbete cu dinţi albi, un pitoresc mai degrabă graţios decît „învecinat cu tragicul” cum l-au socotit unii, îndem

[1] **George M. Cohen, *op. cit.,* p. 80**

naţi de ceea ce ştiau ei despre stările de fapt ale acelei vremi, şi nu de viziunea artistului[1].

Mai tîrziu, după 1870, Johnson va adopta o tehnică decurgînd din recenta experienţă impresionistă, concentrîndu-se asupra unor efecte de lumină, specificul peisajului şi al tipologiei, care constituise elementul de bază al concepţiei sale artistice de pînă atunci, fiind înlocuit cu nişte aluzii vagi la atmosfera din preajma dealurilor do moale ale Massachusettsului. De cîţiva ani, el se întorsese, de altfel, la arta tradiţională a portretului, pe care clientela o preţuia mai statornic decît pe aceea a scenelor de gen.

încă din primele decenii ale secolului, paralel cu transformarea romantică a indianului într-un personaj mitologic, s-a manifestat un interes mai etnografic pentru viaţa băştinaşilor de la apus de Mississippi, din vastele ţinuturi care vor fi numite „Vestul sălbatic”. Caravanele militare ducînd muniţii şi hrană forturilor de pe noua frontieră, negustorii ajunşi pînă departe, în pădurile unde mişunau jivine cu blănuri scumpe, aveau nevoie de hărţi, în care să poată citi drumurile din aceste teritorii necunoscute. în acest scop, armata şi companiile comerciale au organizat expediţii ale căror întîlniri, adevărate sau imaginare, cu indienii au devenit o altă sursă a romancierilor din şcoala lui Fenimore Cooper.

S-a instituit obiceiul ca expediţiile acestea să fie însoţite de cîte un gravor sau de un pictor care, la întoarcerea pe coasta de est, să publice planşe cu chipuri şi costume ale triburilor în- tîlnite în drum. Culorile foarte vii ale acestor gravuri, arborii cu frunze ciudate şi păsările nemaivăzute din fundalul desenelor au aprins imaginaţia multor artişti. Pe la 1835, colonelul Francis Thompson îi raporta secretarului de stat că „nouă pictori s-au oferit să însoţească expediţia proiectată să plece dincolo de Missouri” şi că, „fondurile care i-au fost acordate nu-i îngăduie

să ia decît pe unul singur dintre ei”, ceea ce-i

---

1 **Vezi Everett V. Crosby, *Eastman Johnson at Nantucket*, Nantucket, Massachusetts, 1944, p. 9**

creează mari dificultăţi, neştiind pe cine să aleagă[1].

începutul îl făcuse, după cum se pare, Samuel Seymour care, între 1819 şi 1823, însoţise expediţia maiorului Stephen Long, în teritoriul Missouri. Artistul a consemnat de-a lungul călătoriei tipuri şi obiceiuri pe care precizia notării amănuntului le fereşte de exotismul unora dintre descrierile publicate cu un veac mai înainte.

„Amerindul”, nume dat pe atunci indianului american, lărgea mult aria de inspiraţie a pictorilor ce aderaseră la idealul rural. Preria era o prelungire a peisajului rustic din vecinătatea oraşelor mai vechi sau a satelor de pe frontieră, pe care îl celebrau Mount şi Bringham; pictura de gen o va integra, astfel, mai repede decît a făcut-o literatura, în realitatea americană, în vreme ce poemele vremii o mai interpretau ca pe o lume îndepărtată învăluită în legendă. Tradiţia realismului, accentuată de experienţa şcolii de pe Hudson, a fost – fără îndoială – decisivă în modul în care era reprezentat „amerindul” în pictura mijlocului de secol. JLarry Curry, organizatorul expoziţiei „Vestul american” care s-a deschis în primăvara lui 1972 la Muzeul din Los Angeles, observa că apropierea artiştilor de tematica indiană coincide cu tranziţia de la clasicism la romantism: „Acum drama umană, măsurată cu dimensiunile expansiunii spre Vestul înfricoşător, punea la îndemînă un subiect care se potrivea de minune spiritului romantic şi, în acelaşi timp, înrudit cu idealul neoclasic: nobleţea spiritului uman ce se înalţă din însăşi împărăţia naturii”[2].

Dintre artiştii „amerindului”, cel care s-a apropiat cel mai mult de viaţa băştinaşilor Vestului a fost George Catlin. Se afla în 1824 la

1 **Vezi Roland P. Brown, *The Francis E. Thompson Expedition*, în „Bulletin of American Indian Studies”, no. 2/1970, p. 114**

2 **Cf. The Old West When It Was New, în „Newsweek”, 157 10aprilie 1972, p. 64**

Philadelphia, unde avea un atelier; picta pe atunci portrete şi îşi luase ca model pe Neagle şi pe Dully. în acel an, a văzut cîtiva indieni care treceau spre Washington, unde urmau să semneze un tratat cu guvernul Statelor Unite. A fost atît de impresionat de înfăţişarea lor, încît, aşa cum îşi va aminti după aceea, a jurat că „orice i se va întîmpla în viaţa scurtă care îi este dată omului pe pămînt... să devină cronicarul acestor indieni”[1]. în 1830, se afla la St. Louis, unde cerea aprobarea să însoţească una dintre expediţiile ce se pregăteau acolo să ajungă în pămînturile Vestului. în 1832, era pe bordul unei nave care urca pe cursul unor rîuri necunoscute; ducea cu sine suluri mari de pînză, cîteva lăzi cu băşici de peşte pline cu vopsele, pentru că —spre deosebire de alţi pictori care îşi lucrau tablourile în atelier, la întoarcerea acasă —Catlin le va picta la faţa locului, grijuliu să nu piardă nici un amănunt capabil să reconstituie o istorie aflată la amurgul ei. Publicate în 1841, scrisorile şi notele sale de drum[2], vor lămuri scopul pe care şi-l propusese la plecarea în prima expediţie: „De mulţi ani contemplu nobila rasă a indienilor care e răspîndită astăzi în pădurile nepătrunse şi în preeriile fără de margini, dispărînd treptat odată cu apropierea civilizaţiei. Cu drepturile încălcate, cu pămînturile răpite, cu obiceiurile schimbate de invazia omului alb, ea devine o simplă amintire în istoria omenirii... Am alergat s-o salvez (nu pot, bineînţeles, s-o salvez de la pieirea fizică, pentru că e osîndită de armele mai puternice ale albilor şi e menită să piară), să-i salvez obiceiurile şi tradiţiile... astfel încît, asemenea unei păsări phoenix, să se înalţe de pe paleta pictorului şi să trăiască din nou pe pînză, vieţuind de-a lungul secolelor care vin, ca

1 ***Cf. Lloyd Haberly, Pursuit of the Horizon, A Life of George Catlin, Painter and Recorder of the American Indian, New York, 1948, p. 36***

2 ***The Manners, Customs, and Conditions of the North American Indians, 2 volume, Londra, 1841,***

monumente nemuritoare ale unei rase nobile. Pentru
aceasta, m-am hotărît să merg Ia fiecare trib de indieni de pe Continent..., avînd de gînd să pictez portretele celor mai de seamă indieni... în costumele lor adevărate, să le pictez satele, obiceiurile domestice, jocurile, ceremoniile religioase, împreună cu legendele, tradiţiile şi istoria fiecărui trib în parte"[1]. Interesul etnografic e evident, iar picturile o vor dovedi cu prisosinţă: notarea mişcării, cîteodată şi a tipurilor, nu e lipsită de vervă, dar ţelul artistului este, mai presus de toate, acela de a oferi un document a cărui autenticitate să nu poată fi pusă la îndoială. Aşa cum, cu lucidă modestie, o va mărturisi în prefaţa catalogului unei expoziţii deschise în 1871 la Washington: „Sper ca vizitatorii să găsească aici lucruri care să le trezească interesul istoric, sprijinit în chip suficient de asemănarea fidelă cu fizionomiile şi obiceiurile acestor oameni, pentru a compensa ceea ce lipseşte din punctul de vedere al artei"[2].

Artiştii care însoţeau expediţiile pornite spre Vest au creat o tradiţie ce avea să dăinuiască pînă în primele decenii ale secolului nostru. Chiar şi în cazul pictorilor academişti, care abordau tema indiană cu o anume grandilocvenţă, simpatia faţă de „amerind" este evidentă şi, în ciocnirea violentă cu noii veniţi, cu soldaţii şi cu negustorii de blănuri, dreptatea e dată întotdeauna „rasei care piere". Un contemporan ceva mai tînăr al lui Catlin, Alfred Jacob Miller, participant la faimoasa expediţie a căpitanului Drummond Stewart, va picta cete de indieni rătăcind în căutarea unor pămînturi noi în locul celor ocupate de oamenii albi. în lunga lui călătorie

---

1 ***Cf. Robert Plate, Palette and Tomahawk, the Story***
2***of George Catlin*, New York, 1962, p. 17**
 **[2] Cf. George M. Cohen, *op. cit.,* pp. 96—**
**97**

prin Kansas, Nebraska, Wyoming, apoi, peste Munţii Stîncoşi, în Idaho, Miller a desenat sute de schiţe înfăţişînd oameni cu o personalitate puternică, a căror privire, „dură ca stînca, nu exprimă nici deznădejde, nici ură, ci un nesfîrşit dispreţ”[1]. Picturile lui (realizate, după obiceiul celor mai mulţi artişti de pe atunci, în atelier, după întoarcerea din călătorie) nu au precizia etnografică a lui Catlin: el caută efecte mai violente de umbră şi lumină, încearcă să noteze o atmosferă specifică, în trăsături mai libere ale pensulei, care alternează cu notaţii minuţioase, ca de vignetă, a unor obiecte din preajma „wigwam”-ului indian, cortul de formă conică, atît de adesea evocat şi de arta convenţională a academismului de la începutul secolului al XX-lea, şi – ceva mai tîrziu —de filmele Hollywoodului. Scuturi, arcuri, lănci împodobite cu păr de cal vopsit în culori tari, capete de cerb, vulturi cu aripile întinse, ţintuiţi pe stîlpi cu sculpturi ciudate, alcătuiesc o recuzită care va apărea atît de frecvent în pictura şi în filmul american, încît va ajunge să fie indispensabil asociată cu orice reprezentare a vieţii indienilor.

Într-o viziune mai naivă decît aceea a lui Catlin şi cu mijloace artistice întrucîtva mai complexe decît ale lui Miller, Seth Eastman rămîne „mai curînd reporter decît pictor al vieţii indienilor Sioux”[2]. Ofiţer în detaşamentele expediţio- nare trimise în Minnesota, el a rămas acolo şapte ani, petrecîndu-şi tot timpul liber, aşa cum l-a găsit, în 1847, un călător prin acele locuri, „stu- diindu-i pe indieni şi pictîndu-le pe pînză portretele, obiceiurile şi cele mai importante fragmente ale istoriei lor”[3]. în tablourile lui, indienii sînt surprinşi într-o activitate zilnică în care se desluşesc deopotrivă obiceiurile tradiţionale şi cele deprinse de curînd de la colonişti. Din acest punct de vedere, arta lui Eastman are o inestimabilă valoare de document şi

---

1 **Samuel Isham and Royal Cartissor,** ***History of American Painting,*** **New York, 1927, p. 108**

2 **John K. Howart, Natalie Spassky,** ***19th Century America, Paintings and Sculpture,*** **New York, 1970, text 83**

3***a Ibid***

picturile lui sînt de multe ori reproduse în tratatele de antropologie, pentru a ilustra momentul întîlnirii între străvechea civilizaţie indiană şi aceea adusă de albi. Dar tipologia e mai puţin precisă, portretele sînt mai impersonale, lui Eastman lipsindu-i, în mod evident, ştiinţa de a fixa specificul fizionomiilor. Cu o privire limpede, fără să urmărească efecte dramatice, indiferent de tezele diverselor şcoli de pictură, el şi-a propus să informeze şi nu să creeze reacţii emotive. S-a socotit „un istoric” şi pictura lui dovedeşte că el nu şi-a depăşit rolul pe care şi-l propusese.

Pentru Catlin, Miller, Eastman, pictura însemna – în primul rînd —o modalitate de a consemna rezultatele observaţiei ştiinţifice. Ei au aparţinut unei direcţii care-şi dobîndise prestigiul mai ales datorită artei lui Samuel Morse. Pictorii acestei şcoli, răspîndiţi în centre foarte depărtate între ele, acceptau – mărturisit sau nu – ideea că natura cuprinde în ea însăşi frumuseţea şi că arta nu poate şi nu se cuvine să-i adauge nimic. Variantele acestei teorii sînt numeroase, cuprin- zînd teze teologice, ecouri ale doctrinei „bunului simţ” şi, ceva mai tîrziu, ale filozofiei pozitiviste; după cum, în unele cazuri, tocmai lipsa oricăror preocupări filozofice ducea la înregistrarea precisă, naivă a datelor realităţii.

Un pictor pentru care arta ar fi menită să introducă ordine logică acolo unde privirea omului nu distinge decît haos, a fost John James Auduban. Venea din Haiti, insula unde vegetaţia, penajul păsărilor, insectele cu aripi ciudate păreau, cum spunea un călător francez, „să aducă pe pămînt Edenul şi, în acelaşi timp, infernul din mitologia unor triburi necunoscute”[1]. A venit în America în 1804 şi s-a stabilit în Pennsylvania, în nişte locuri, pe atunci încă rareori atinse de călători, în apropierea Philadelphiei. Mai tîrziu, după ce studiase la Paris cu Louis David, s-a aşezat în Kentucky, la o răscruce de drumuri pe unde treceau călătorii spre Vestul încă necunoscut, la

---

1 **Cf. Donald Culross Peattie, *Audubron's America,* Boston, 1940, p. 9**

poalele unei păduri cu esenţe ciudate. Ţinea o prăvălie cu pesmeţi şi carne uscată, dar „rareori caravanele oprite acolo îl găseau pe negustor: acesta se afla în pădure, uitîndu-se după feluritele vieţuitoare şi după cuiburile de păsări cu pene colorate”[1]. Aşa încît, fireşte, prăvălia lui Audubon a dat repede faliment.

De la New Orleans, unde lucrase, cîţiva ani, portrete, a plecat la Philadelphia, în căutarea unui editor care să publice gravurile după miile de acuarele şi de pasteluri înfăţişînd păsările Americii. Nici aici, nici la New York, însă, nu a izbutit să convingă pe cineva de valoarea desenelor sale. A trecut multă vreme pînă cînd un editor londonez a publicat un album in-folio, cuprinzînd şi un text ştiinţific semnat de unul dintre cei mai de seamă ornitologi englezi, Wil- liam MacGillivray. Imediat după aceea, albumul *Patrupedele vivipare ale Americii de Nord* avea să fie tipărit tot în Anglia.

Audubon era un artist a cărui principală virtute era observaţia precisă a detaliilor; nu-şi îngăduia nici o fantezie, dorinţa lui fierbinte fiind – aşa cum îi scria guvernatorului teritoriului Arkan- sas – „aceea de a desăvîrşi o colecţie de desene cu păsările ţării, aşa cum sînt ele în natură, toate în mărime naturală... şi să dea privitorilor o cunoaştere exactă a obiceiurilor şi locurilor unde trăiesc aceste păsări”[2].

De fapt concepţiile lui nu difereau de acelea ale şcolii de pe Hudson decît în privinţa subiectului ales de fiecare dintre ei: Cole, Durant, Doughty şi discipolii lor erau interesaţi mai ales de reproducerea topografică a peisajelor, Audubon de consemnarea minuţioasă a vieţuitoarelor care animau aceste peisaje. în acelaşi timp, artiştii „amerindului” înrîuriseră viziunea pictorului-ornitolog, îndemnîndu-l să consemneze formele de viaţă din pădurile pămînturilor îndepărtate ale Vestului, unde civilizaţia nu pătrunsese încă. în planşele lui Audubon se distinge un anume efluviu erotic, menit să proclame superioritatea lumii

1 **Donald Culross Peattie, *op. cit.,* p. 91**
2 **Cf. John K. Howat, Natalie Spasski, *op. cit.,* p. 33**

necuvîntătoare asupra aceleia „a preocupărilor meschine, concentrate în jurul deşertăciunilor luxului şi a averii”[1] pe care o reprezentau oamenii. Mai mult decît atîta, mizantropia artistului caută să demonstreze că „înţelepciunea animalelor sălbatice creează o logică superioară haosului din logica umană”[2].

Audubon a propus o imagine plină de vitalitate şi de splendoare; convingerea cu care s-a sacrificat idealului său (un ideal mai degrabă scientist decît artistic) e încă foarte respectată, şi multe asociaţii care-şi propun să studieze şi să apere vieţuitoarele Americii, ascunse zadarnic în singurătăţile rezervaţiilor naturale, îi poartă numele. Ceea ce la Morse era doar un fundament general al artei, devenise la Audubon însăşi formă artistică.

Un alt fenomen caracteristic al artei americane este persistenţa picturii naive. Tradiţia „zugravilor” din secolele al XVII-lea s-a prelungit pînă astăzi, creînd imagini în care realitatea este minuţios inventariată, năzuinţa pictorilor fiind aceea de a cuprinde toate amănuntele scenelor descrise, fără —- însă—a se îngriji de respectarea legilor elementare ale perspectivei. În secolul al XlX-lea, artiştii aceştia care nu avuseseră prilejul să studieze sistematic în atelierul vreunui pictor, se înscriu în două direcţii de bază, amîndouă dezvoltîndu-se independent de mişcarea de idei a vremii, indiferente la achiziţiile stilistice ale artei americane.

Edward Hicks a fost zugrav de firme, înainte de a deveni predicator al quakerilor din Pennsyl- vania. Cu o religiozitate de copil, ilustra psalmi, punea pe versuri versete biblice (introducînd, între referinţele religioase, aluzii la istoria Americii contemporane). Anticipînd poezia lui Emily Dickinson, el îşi imagina un paradis constituit din datele existenţei cotidiene a americanilor, transformate în mitologie:

---

1 **D.S. Blond, *Three Paintings by Audubon*, in „Apollo”, vol. 83 (martie 1966), p. 208**

2 **George M. Cohen, *op. cit*p. 92**

Trăiesc în pace lup grozav şi miel,
Şi pardosul, astîmpărat şi el.
Cu pruncii-n joacă veselă s-a-ncins Şi
setea lui de sînge s-a fost stins.

Iar leul, înjugat ca un juncan,
Adună spice din bogatul lan;
Cu ursul paşte boul laolaltă în cîmp cu
flori şi cu otavă-naltă...

Slăvitul Penn pe-acest meleag a-ntemeiat
Pentru copiii lui Columb ceresc regat,
Jurînd că-n umbra ulmilor păstrează
Credinţa în Cristos de-a pururi trează.[1]

Atmosfera picturilor lui nu diferă de aceea a poeziilor; dar Hicks e mai puţin „naiv” decît au considerat unii istorici ai artei americane. Lipsa de instrucţie artistică nu însemna şi o lipsă de cultură. Dimpotrivă, recuzita lui e foarte eclectică, şi unii exegeţi mai atenţi au descoperit surse felurite, de la gravurile care ilustrau bibliile engleze din secolul al XVII-lea, preluate în reprezentările joviale ale animalelor; după gravurile lui Rafael sînt copiaţi copiii bucălaţi; după West – mai ales după tabloul *Tratatul lui Penn cu indienii* —sînt preluate elementele fundalului, leii sînt cu stîngăcie prelucraţi după *Vlnătorile* lui Rubens, caprele după Cuyp[2]. Dar el introduce elemente ale peisajului real din Virginia şi din Pennsylvania, proiectate într-o perspectivă ciudată.

Cu toate că a studiat cîteva luni în atelierul lui Morse, mai tînărul Erastus S. Field (a cărui creaţie acoperă aproape întregul secol al XlX-lea, artistul murind în 1900, la venerabila vîrstă de 95 de ani) este socotit, pe drept cuvînt, un autodidact. O candoare neprefăcută dă scenelor din mitologia greacă şi creştină o înfăţişare veselă, iar fantezia cu care sînt introduse motivele decorative, volutele plantelor fantastice şi curbele prelungi ale norilor, anticipează

1 **Versuri citate in R.S. Borrington, *A History of American Verse* in *The XlXth Century,* New York, 1936, p. 189**

2 **Vezi George M. Cohen, *op. cit.,* p. 104**

caligrafia naivă a „primitivilor” din secolul al XX-lea şi, în primul rînd, a lui „Grandma” Moses. în jurul lui 1875, Field a proiectat un *Monument istoric al Republicii americane*; istoria era reconstituită aici în detalii, o descripţie minuţioasă, topografică a cîmpurilor de bătălie, a clădirilor, a personalităţilor istorice, amintea de gravurile secolului precedent şi, îndeosebi, de cele ale lui Paul Revere. Numai că, în viziunea lui Field, amănuntele se organizau în arhitecturi ciudate, în care impresiona mulţimea scenelor, inventarul momentelor celor mai reprezentative de la debarcarea pelerinilor pînă la bătăliile războiului civil. Dar patima naţionalistă era atenuată de un soi de umor copilăros şi istoria, gravă şi dramatică, din tablourile de odinioară ale lui Copley, West şi Turnbull, era comentată ca o înşiruire dedate familiare, ca o povestire de întîmplări din realitatea imediată a artistului.

Viaţa rurală din Mâine şi din New Hampshire şi-a găsit în Joseph H. Davis un interpret plin de haz (cu sau fără voie). Pictorul—a cărui biografie continuă să rămînă, în bună parte, necunoscută —căuta în peisajul şi în viaţa oamenilor din jur asemănarea cu lumea mitologiei bucolice, aşa cum o cunoştea el, probabil, din prelucrările populare ale vremii. Tablourile lui sînt populate de un fel de aristocraţi liliputani, îmbrăcaţi în hainele de culoare închisă ale puritanilor din Noua Anglie, înţepeniţi în poze cam ridicule în pragul caselor lor cu multe ferestre, desenate cu stîngăcie de copil. Dintre toate versetele biblice, acela care o îndeamnă pe femeie să-şi asculte cu supuşenie bărbatul pare a fi cel care a atras cu precădere luarea-aminte a lui Davis.

Perioada 1820—1900, numită de istoricii artei americane „Vremea de aur a picturii”, e —poate— la fel de semnificativă pentru dezvoltarea gra- 165
ficii. Gravorii americani rămîneau credincioşi genurilor (portretul şi peisajul) şi tehnicilor (acva*

forte, acvatintă, xilogravură, litografie) tradiţionale. Dar e limpede tendinţa de a interpreta grafica nu ca pe o artă adiacentă picturii (West şi Copley o folosiseră mai cu seamă pentru răspîn- direa, în planşe, a temelor din tablourile lor), ci ca pe o modalitate de expresie de sine stătătoare, cu propriile ei legi estetice.

Unii artişti s-au dedicat gravurii şi litografiei, fără să le socotească „genuri inferioare” şi fără să nutrească nostalgii pentru că nu se împliniseră ca pictori. Cel mai vestit dintre aceştia este, desigur, William Henry Brown. Faima lui artistică s-a constituit ca urmare a consecvenţei cu care a urmat lecţia neoclasică şi exprima admiraţia unei întregi generaţii formate în cultul sobrietăţii antice. Arta lui este, în primul rînd, purtătoarea unor idealuri civice, întrupate în portretele unor personalităţi ale vieţii politice americane; cu un simţ incontestabil al monumentalului, Brown proclama încrederea în „democraţia unei republici născute în lupta cu tirania regală”[1].

Dar direcţia care avea să se dovedească mai rodnică va fi aceea ce descinde din litografiile nu ale unui grafician, ci ale unui pictor: Thomas Cole. Peisajele sale, purtînd amintiri atît de evidente din Poussin şi din Claude Lorrain, vor fi modelul unui întreg grup de gravori, numit al „topografilor”. J.W. Hill şi elevii săi vor prelua sugestiile priveliştilor lui Cole, cu treceri violente de la lumină la umbră, cu spaţii ample, săgetate de siluetele energice ale copacilor. „Topografii” consemnau peisajul real al oraşelor americane (uneori şi al preriei), cu mare grijă pentru detaliu şi pentru respectarea legilor precise ale perspectivei. New Yorkul, văzut de Hill sau de William Bartlett, Bostonul din gravurile lui William James Bennett, New Havenul lui Alexander Jackson Davis, Princetonul lui John H. Bufford sînt reconstituite în amănunt; străzile,

---

1 **Cf. Russell Lynes, *The Art Makers of Nineteenth Century America*, New York, 1970, p. 76**

forfota porturilor, panorama largă a clădirilor, parcurile cu locuri de joacă ale copiilor sînt aproape *copiate* după natură. Dar copiile acestea nu sînt simple asamblări ale unor elemente disparate, ci aspiră să cuprindă priveliştea în întregul ei, atmosfera specifică a unor locuri unde trăiesc oameni. Un microcosmos care dădea „scenei de gen” un înţeles mai larg decît acela cuprins în pictura vremii.

Gravurile după tablourile lui Mount, Bingham, Krimmel şi —ceva mai tîrziu —Catlin (aceştia fiind pictorii preferaţi ai litografilor din New York, Boston şi Philadelphia, centrele cele mai active pe atunci) au înlesnit răspîndirea unei arte, altminteri rezervată numai celor cu dare de mînă. Momentul îşi are semnificaţia lui, nu o dată subliniată de sociologii culturii americane. Opera gravorilor din secolul trecut nu este decît rareori expusă în marile muzee moderne; adevărul e că, numai cîteodată, ea s-a impus printr-o valoare artistică deosebită. Dar nu e mai puţin adevărat că, „într-un fel sau în altul, răspîndirea lucrărilor de grafică pe piaţa artistică americană a produs un interes artistic, a contribuit la formarea unui gust de care se si mţea atîta nevoie în acel moment al dezvoltării culturii şi a artei”[1].

[1] **G.M. Cohen, *op. cit.,* p. 106**

# VIII. RĂSPÎNTIA VEACURILOR

1865, anul în care s-a încheiat războiul civil, este acceptat îndeobşte ca dată care desparte cele două perioade ale „Epocii de aur”. Motivele unei asemenea periodizări nu sînt prea explicite; ele urmăresc, probabil, doar o sistematizare didactică a unui proces care acoperă opt decenii, fără să fi determinat, ca în arta altor ţări, schimbări hotărîtoare ale expresiei. Evoluţia e continuă, aproape niciodată întreruptă de apariţia vreunor curente sau a unor personalităţi care să le fi contestat pe cele precedente. Direcţii dintre cele mai diverse, uneori de-a dreptul potrivnice, nu se negau reciproc ci, aproape întotdeauna, căutau căile care să le unească. Astfel încît istoria „epocii de aur” este aceea a unor asimilări repetate.

Tradiţia care s-a dovedit, şi de această dată, cea mai puternică a fost aceea a realismului, întrupată în modalităţi foarte diferite, dar toate dominate de aceeaşi stăruitoare aspiraţie de a clădi arta pe nişte principii simple, accesibile. Ceea ce nu s-a tradus neapărat în crearea unor opere de valoare, dar a sporit interesul publicului pentru artă.

E ciudat, totuşi, cît de rare sînt reprezentările memorabile ale unor momente din Războiul Civil, într-o vreme în care literatura, de pildă, participa la evenimente şi

[1] **G.M. Cohen, *op. cit.,* p. 106**

acredita idealurile unui umanism activ, pictura rămînea adesea credincioasă unei formule bucolice sau se limita să noteze cu minu- tie înfăţişările unei naturi lipsite de drame. Aceasta nu însemna că, în intenţiile sale, arta rămînea străină de problemele sociale; cea mai limpede rostită dintre toate era aceea a comunicării cu publicul,,... Nu atît maturizarea Americii (expresie atît de des repetată încît şi-a pierdut sensul), ci necontenita dorinţă a pictorilor de a-şi baza arta pe idealuri sociale mai curînd decît pe teorii abstracte a dus la folosirea operelor ca pe nişte instrumente de comunicare mai degrabă decît ca pe simple forme şi culori. Şi chiar atunci cînd artiştii acestei generaţii, probabil incapabili să accepte războiul civil, urmările lui şi transformările sociale şi industriale din viaţa Americii, au adoptat stilurile europene sau s-au izolat, cu un fel de idiosincrasie, în propriul lor stil, ei nu au folosit niciodată o terminologie care să fi depăşit puterea de înţelegere a publicului”[1].

Ori de cîte ori socoteau necesar să scrie despre artă, ei o făceau pentru a afirma importanţa însuşirii „lecţiilor înţelepte ale Naturii” pe care o declarau „supremul învăţător”. Idee care însemna mai mult decît simpla preocupare peisagistică; ea cuprindea un îndemn de a converti în pictură înţelesurile estetice ale modelului natural, „unind naraţiunea implicată de subiect, mesajul ei mai profund, sentimentul şi modul de realizare picturală” într-un tot, „de parcă artistul s-ar fi aflat el însuşi în mijlocul naturii”.[2]

Principiile, estetice adoptate de cei mai mulţi artişti ai deceniilor al şaptelea şi al optulea erau mai puţin complexe decît ale lui Cole sau Durând; ele se refereau aproape exclusiv la probleme ale tehnicii şi se tălmăceau în tendinţa de a crea un centru

---

1 **Matthew Baigell, *op. cit.,* p. 128**

2 ***Barbara Novak, American Painting of the Nineteenth Century, New York, 1969, p. 196***

[1] **G.M. Cohen, *op. cit.,* p. 106**

optic foarte clar şi de a multiplica detaliile notate cu grijă. E adevărat că, de prin 1839 şi pînă la sfîrşitul deceniului al şaselea, asociaţiile profesionale ale pictorilor activaseră în direcţia popularizării creaţiei artistice şi că loteriile pe care le organizaseră societatea Apollo şi Uniunea
Artei Americane duseseră la o răspîndire a operelor de artă şi în acele medii sociale unde, pînă atunci, preţurile ridicate constituiseră piedici de netrecut în drumul difuzării picturii. Dar abia acum, în anii care au urmat războiului civil, cînd literatura crease premisele unei comunicări directe, iar tradiţia picturii de gen apropiase arta de existenţa zilnică a americanilor din cartierele sărace ale oraşelor şi din teritoriile de pe frontieră, se poate menţiona existenţa unui interes al publicului pentru opera de artă.

Peisajul, genul – fără îndoială —cel mai popular pe atunci, nu mai exprima doar contemplaţia, ci introducea miniaturale scene de gen, e drept idilice. Reprezentarea amănuntului era exactă, privitorul putea recunoaşte locuri cunoscute şi, astfel, valoarea emotivă creştea. Unul dintre primii critici americani de artă, Henry T. Tuckerman, scria atunci: „E în pictura actuală o dragoste pentru ceea ce e familiar şi pentru ceea ce e desăvîrşit”[1] (prin „desăvîrşit” înţele- gîndu-se aici finisarea atentă a detaliilor).

„Familiarul” era considerat un element de bază al artei care ar fi vrut să reflecte America democrată. Armoniile versului whitmanian, ritmul vastelor spaţii, imaginea unei umanităţi care cuprinde întregul cosmos în fiinţa ei, nu îşi aflaseră corespondentul în pictură; artiştii interpretau literal cuvîntul *democraţie* şi îl înţelegeau ca pe „un apel adresat direct poporului” şi ca pe „ o datorie de a-i da măsura întreagă a fericirii şi a elevaţiei

---

1 **Henry T. Tuckerman, *Book of the Artist*, New York, 1867, p. 409**

[1] **G.M. Cohen, *op. cit.,* p. 106**

morale"[1]. Interesantă e constatarea că pictorii care-şi propuseseră atari idealuri generoase îşi luaseră adesea ca exemplu o pictură anecdotică şi sentimentală. Mulţi pictori dintre cei mai influenţi au studiat în atelierele şcolii de la Düsseldorf, împrejurare care n-a rămas fără urmări în evoluţia artei de pe atunci. Multe galerii new-yorkeze de pictură (una dintre ele, care a existat între 1849 şi 1861, se numea pur şi simplu „Galeria Düsseldorf") familiarizaseră publicul cu ideea că şcoala germană reprezintă un model pe care artiştii americani se cuvine să-l urmeze neabătut.

Descripţia sentimentală devenise comună nu numai scenelor din viaţa sentimentală, dar şi tematicii istorice. Evenimentele istoriei americane „erau povestite pe un ton liniştit, fără drame"[2], cu virtuozităţi ale desenului, cu multe *raccourci-uvi* neaşteptate, dar într-o cromatică voit prozaică; pictorul nu-şi îngăduia aluzii mai greu inteligibile, metafora era eliminată din sintaxa picturală şi înlocuită, destul de des, cu străvezii alegorii morale. Virtuţile şi cusururile stilului sînt reprezentate mai ales de doi artişti ai acestei direcţii numite în mod curent „Düsseldorful american": Emmanuel Gottlieb Leutze şi Caton Woodville. Cel dintîi, născut în Germania, a emigrat în Statele Unite în 1825, cînd avea nouă ani, şi s-a întors în 1840, să studieze la Düsseldorf, unde a rămas pînă în 1859. Woodville a plecat în Germania (bineînţeles, tot la Düsseldorf) în 1845 şi a lucrat acolo pînă în 1851. Ceea ce-i uneşte e modul în care au interpretat amîndoi detaliile, fără să fi urmărit legarea lor într-o unitate compoziţională. Personajele acţionează ca nişte actori într-o piesă cu multe aparte-uri, iar efectul teatral (provenind şi din aranjarea scenografică foarte meticuloasă) anihilează acea „familiaritate" cu subiectul pe care artiştii „Düsseldorfului american" o

---

1 **Barbara Novak, *op. cit.,* p. 199**
2 **Matthew Baigell, *op. cit.,* p. 129**

[1] **G.M. Cohen, *op. cit.,* p. 106**

teoretizaseră, dar fusese mai deplin realizată în pictura lui Mount şi a lui Bingham.

Genul dominant al picturii americane va rămîne însă, multă vreme, peisajul. Unii critici de pe atunci reproşau peisagiştilor că reprezintă natura ca pe o realitate impasibilă şi că nu-i adaugă aportul „personalităţii pictorului W, rezumînd descripţia „la o simplă expunere literală”[1]. Judecata e, desigur, prea aspră şi nu ţine seama de diferentele – e adevărat, greu de observat într-o pictură care prelua eclectic sugestiile unor şcoli foarte diverse—între cele cîteva direcţii principale ale peisagisticii americane. Discipolii lui Durând, de pildă, vor prelungi pînă către sfîrşitul secolului experienţa şcolii de pe Hudson, cu delimitarea clară, uneori violentă, a planurilor. Alţii mai atenţi la pictura franceză a epocii, vor insista asupra efectelor atmosferei care învăluie obiectele şi le vor consemna cu o acurateţe de adevăraţi oameni de ştiinţă, în vreme ce o întreagă direcţie a picturii americane se va constitui în jurul lui Albert Bierstadt, autor al unor privelişti panoramice, care năzuiau să înfăţişeze „măreţia naturii în acele meleaguri neatinse încă de mîna omului”[2], dezvăluindu-şi, astfel, adeziunea la crezul şcolii de pe Hudson.

De prin deceniul al şaptelea estetica „luminismului” va fi preluată de un grup de artişti tineri care îi vor adăuga elementele unui lirism mai greu de identificat la discipolii lui Cole. Ceea ce la Heade, Lane sau Church fusese transcriere (uneori, e drept, nu lipsită de dramatism) a efectelor de culoare existente în natură, va deveni inserţie a atitudinii subiective a pictorului, notaţie a unor sentimente prilejuite de contemplarea naturii. Cînd, în jurul lui 1865, Bierstadt expunea

---

1 **James Jackson Javers, *The Art-Idea* (volumul editat de Benjamin Rowland, Jr.), Cambridge, Mass., 1960, p. 189**

2 **John W. McCoubrey, *American Tradition in Painting*, New York, 1963, p. 109**

[1] **G.M. Cohen, *op. cit.,* p. 106**

peisajele sale (numite „panascopice” de o critică de artă care nu se sfia să le declare „minuni ale geniului”[1]), Vestul îndepărtat nu mai era un teritoriu necunoscut, iar imaginile înfăţişate de el deveniseră de mult familiare publicului. Indienii, prezenţi în arta dedicată lor de Catlin şi de ceilalţi pictori-exploratori, pionierii, pînă şi flora şi fauna fuseseră descrise în detaliu de o artă scientistă de felul aceleia practicate de Audubon. Succesul „Diisseldorfului american” a fost şi el de scurtă durată. Literatura vremii propunea o viziune lirică mai complexă, gustul publicului începuse să nu mai accepte arta ca pe „o reverenţă tăcută în faţa lucrurilor măiestrite de Dumnezeu”[2].

Acesta este momentul în care, asociind experienţa lui Kensett cu aceea a impresionismului francez, aflată încă la început, arta americană avea să dea forme noi tradiţiei şcolii de pe Hudson. Fenomenul a fost observat încă din 1864[3]; dar critica îl punea în legătură cu evoluţia lui William Morris Hunt, discipol al Barbizonului, dar încă foarte apropiat de exemplul luminiştilor şi chiar de acela al şcolii de pe Hudson. Pictura lui George Inness pornea de la aceleaşi surse, dar le interpreta într-un chip mai personal; artistul nu a fost recunoscut de public, şi de critică decît foarte tîrziu, a rămas un singuratic, în vreme ce alţii, care nu exprimau atît de elocvent orientarea artei de pe atunci, erau foarte preţuiţi. El credea mai mult decît oricare dintre contemporanii lui că arta nu tiebuie să rămînă o formă descriptivă, o modalitate de transcriere impersonală a realului, ci să exprime valori sufleteşti.

Priveliştea în natură era, la Thomas Cole, un fel de ecran asupra căruia se proiectau

---

1 **Vezi E.P. Richardson, *Painting in America*, New York, 1956, p. 200**

2 **Matthew Baigell, *op. cit.,* p. 140**

3 **Vezi James Jackson Jarves, *op. cit.,* p. 180**

[1] **G.M. Cohen, *op. cit.,* p. 106**

emoţiile artistului; ceea ce, de fapt, nu modifica esenţa obiectivă a peisajului pictat, ci numai calitatea actului de creaţie însuşi. Pentru Edwin Church, peisajul era o concretizare a sentimentului pictorului, dar reprezentarea lui rămînea tot un fenomen obiectiv, artistul observîndu-se şi analizîndu-se pe sine, întrupat într-o altă ipostază. Dar Inness era, în acelaşi timp, actor şi spectator emoţionat, era implicat în acţiune şi asista la tot ceea ce se petrecea cu el în această dramă a naturii. „Sub impulsul unui simţămînt de simpatie, aştern pe pînză nu atît lucrul pe care-l văd, cît pe acela pe care-l simt; pentru mine, arta înseamnă regăsirea unei legături altminteri pierdute cu lumea care mă înconjoară şi pătrunde în fiinţa mea şi în mijlocul căreia mă aflu eu însumi”[1].

Inness se simţea „stingher în mijlocul unei lumi prea mult aplecate asupra lucrurilor de pe urma cărora pot dobîndi bogăţie... Bani, bani, mereu bani, scoşi din orice, din sudoarea altora, din alungarea omeniei, din vînzarea conştiinţelor, din fier şi din trupuri de oameni, din mătăsuri şi din zdrenţe, din parfumuri şi din fum greu mirositor de fabrici... Arta e un adăpost de unde se cuvine să predicăm adevăratele virtuţi morale”[2].

înstrăinarea era simţită de Inness cu o dureroasă acuitate, de neînchipuit în vremea în care Eastman Johnson glorifica viaţa tihnită a orăşelelor de provincie, William Morris Hunt propunea imagini duioase ale existenţei la ţară, iar Albert Bierstadt proslăvea măreţia pămîntului american. Inness îşi căuta refugiul în religie, şi, mai ales, în filozofia lui Swedenborg; discipol al misticului suedez, el credea că divinitatea emană o sferă care s-ar manifesta în lumea spiritului ca un soare

1 **În George Inness, Jr., *The Life, Art and Letters of George Inness*, New York, 1917, p. 174**
2 ***Ibid*p. 80**

[1] **G.M. Cohen, *op. cit.,* p. 106**

perceptibil doar în reflectarea lui, soarele lumii naturale. Intîlnirea cu aceste concepţii într-un moment în care nemulţumirile pricinuite de evoluţia socială a Americii atinsese o intensitate tragică, a determinat modificări substanţiale ale stilului său pictural, la început foarte apropiat de acela al lui Doughty şi al lui Durând. Formele erau modelate acum cu mai puţină vigoare, detaliul nu mai era reprezentat cu atîta precizie, culoarea era aşternută mai liber, în contrast cu Kensett şi cu „luminiştii”, el nu era preocupat de notarea efectelor atmosferice, a anvelopelor de aer, ci a maselor ample de lumină. Spaţiul se contractă, invadat de culoare, cerul e aburit de nori care vestesc, parcă, furtuna, soarele se zăreşte adesea doar în imaginea reflectată în ape neliniştite, care-i sfarmă conturul incandescent. Dar, observa cineva, încercarea „de a pătrunde misterele lumii naturale şi pe cele ale lumii spirituale” nu s-a tradus în imagini foarte generalizate, care să fi pierdut orice relaţie cu realitatea palpabilă; şi „cerurile sale pot fi lesne localizate în New Jersey, unde el şi-a petrecut anii maturităţii, tot aşa cum cerurile lui Charles Burchfield sînt cele din Ohio, statul său natal, iar cerurile lui Thomas Hart Benton pot fi văzute numai în statele Vestului Mijlociu, cum ar fi Missouri”[1]. Pare ciudată asocierea numelui lui Inness, al artistului care căuta permanenţele ascunse dincolo de realitate, cu acelea ale unor pictori, care, în secolul al XX-lea, vor adera la „provincialism”, direcţie corespunzînd tendinţelor exprimate în poezie de Edgar Lee Masters. Dar, în măsura în care ea e adevărată, demonstrează cît de puternică era tradiţia realismului american, a artei deprinse să surprindă caracterul local al peisajului şi al scenelor cu oameni.

Ar fi greşită concluzia că Inness

---

1 **Matthew Baigell, *op. cit.,* pp. 147—148**

[1] **G.M. Cohen, *op. cit.,* p. 106**

reprezenta un caz cu totul izolat în arta timpului, că struna poetică, vibrînd în pictura americană încă din vremea lui Washington Allston nu a răsunat deplin decît în peisajele sale. Atmosfera vieţii artistice devenise favorabilă afirmării unei picturi care să cuprindă mai amplu atitudinea lirică a artistului. În 1877, din Academia Naţională de Desen, instituţie care devenise simbolul conservatorismului, s-a desprins Societatea Artiştilor Americani, constituită de tinerii „conştienţi de necesitatea unor înnoiri hotărîtoare"[1]. Colecţionarii de artă păreau tot mai interesaţi de operele tinerilor, iar galeriile din New York, Philadelphia, Boston şi, de la un timp, chiar din oraşele mai mici, organizau expoziţii pe care cronicarii ziarelor le semnalau cu simpatie, pentru că ei înşişi se întorceau, adesea, din Franţa, aducînd cu ei amintirea artei create de elevii Barbizonului şi de cei dintîi impresionişti. Într-o ţară care publica, la un interval de trei ani, două traduceri aproape
complete ale lui Baudelaire, unde – către sfîrşitul secolului —se donau muzeului recent înfiinţat la Boston, zeci de pînze ale lui Monet, Renoir, Toulouse-Lautrec şi Van Gogh, era limpede că vechiul făgaş al tradiţiei şcolii de pe Hudson nu mai putea cuprinde toate tendinţele noi.

Unii comentatori ai acestei perioade cred că arta franceză, mai ales aceea a impresioniştilor, a fost mai bine primită în Statele Unite decît în propria ei ţară. Afirmaţia nu e uşor de susţinut, documentele nu sînt întru totul convingătoare; dar, dacă ar fi aşa, împrejurarea ar avea semnificaţia unui răspuns la ceea ce, cu trei sau patru decenii mai

---

1 **Sylvia R. Mahler, *The Society of American Artists,* teză de doctorat la Universitatea Princeton, 1966,**

**175 p. 15**

[1] **G.M. Cohen, *op. cit.,* p. 106**

devreme, se întîmplase cu versul lui Poe, ignorat în America şi admirat în Franţa.

Nu încape vorbă, Inness nu a re-evaluat funcţia formei şi a culorii atît de radical cum o făceau contemporanii săi, impresioniştii francezi. Arta lui nu a transformat decît într-o mică măsură temeiurile teoretice ale realismului american şi subiectele picturii lui pot fi recunoscute fără dificultate, aşa cum puteau fi şi cele din peisajele „luminiştilor” şi chiar ale pictorilor aparţinînd şcolii de pe Hudson. Dar, cînd Inness afirma că ţelul artei e să cieeze o emoţie a privitorului care să se regăsească în aceea a pictorului, el dădea, de fapt, măsura drumului parcurs, într-un timp scurt, de la concepţia dominantă pe la mijlocul secolului, conform căreia creaţia artistică trebuia să fie doar un mijloc de educaţie morală şi de sporire a cunoştinţelor.

Un eveniment a cărui importanţă nu a fost, poate, îndeajuns subliniată a fost Expoziţia Centenarului, deschisă în 1876 la Philadelphia. Artiştii care au fost desemnaţi să ajute la organizarea expoziţiei au adunat, în două secţiuni separate, opere ale artei americane şi ale celei europene. S-a creat, astfel, posibilitatea comparaţiei între modele şi copii; pentru întîia dată, pictorii, criticii şi colecţionarii au putut să-şi dea seama că arta americană nu se înfăţişa adesea decît ca Q „variantă provincială a creaţiei din Vechiul Continent”[1]. De atunci încoace, teoria americană a artei a produs două direcţii cu totul opuse, fiecare încercînd să indice soluţii menite să dea creaţiei naţionale o osatură mai puternică. Pînă tîrziu, spre mijlocul secolului al XX-le.a, sub o formă sau alta, cele două direcţii s-au împotrivit, cerînd fie o preluare mai decisă a tradiţiei americane mai vechi (în care, însă, în mod

1 **G.W. Sheldon, *American Painters*, New York, 1879, 177 p. 124**

[1] **G.M. Cohen, *op. cit.,* p. 106**

obişnuit, nu era cuprinsă şi arta autohtonă dinaintea epocii coloniale), fie o asimilare mai largă a experienţelor moderne europene. Celei dintîi i se reproşa că, în conservatorismul ei, nu ţinea, totuşi seama de şirul împrumuturilor şi prelucrărilor din pictura (şi mai ales din sculptura) Europei pe care le reprezentau, în realitate, începuturile şi evoluţia artei americane. Celeilalte, că o şcoală naţională nu se poate constitui ca un simplu fenomen de absorbţie.

în această ordine a ideilor, a fost adesea greşit interpretat un proces care începuse să se producă în cultura americană de pe vremea lui Benjamin West: acela al expropierii intelectualilor. Prea complexă pentru a fi discutată aici, împrejurarea nu poate fi explicată doar ca o întoarcere spre obîrşiile europene ale culturii ţării lor; de multe ori, despărţirea de America implica motive foarte complicate, din numărul cărora nu lipsea, uneori, protestul împotriva stărilor sociale din patrie. E, însă, adevărat că în lumea artei plastice asimilarea personalităţilor americane s-a produs, cel puţin pînă la al doilea război mondial, mai deplin decît în cîmpul literaturii: nu se pot cita pictori veniţi din Statele Unite, care să fi înrîurit atît de profund mişcarea europeană cum o vor face Henry James, T.S. Eliot sau Ezra Pound sau a căror statură să fi fost observată de la depărtări atît de mari cum a fost aceea a lui Heming- way, de pildă, în anii şederii sale în Europa.

Se pune, astfel, întrebarea legitimă dacă emigranţii aceştia aparţin artei americane sau dacă opera lor se cuvine discutată în cuprinsul diver-

[1] **G.M. Cohen, *op. cit.,* p. 106**

selor curente europene. Răspunsul dat de istoricii picturii nu pare, la prima privire, a fi consecvent: unele tratate, care analizează pe larg creaţia lui West sau a lui Copley, menţionează numai în treacăt numele lui Whistler, Mary Cassatt sau Sargent. Criteriul pare a fi acela al influenţei pe care fiecare dintre aceşti artişti ar fi avut-o asupra picturii americane din veacul al XlX-lea. E limpede că John Singleton Copley şi, îndeosebi, Benjamin West au păstrat, prin discipolii lor, legătura cu arta ţării de care, din cauze felurite, se despărţiseră. Dar, în acelaşi timp, unii menţionează rolul pe care americanii stabiliţi în Europa l-au avut în „stimularea multor compatrioţi de a merge să cunoască arta Vechii Lumi”[1]. Ceea ce nu diferă prea mult, trebuie să recunoaştem, de felul în care, la sfîrşitul secolului anterior şi în primele decenii ale veacului al XlX-lea, West şi Copley catalizaseră influenţele europene în pictura americană. Poate că, în a doua jumătate a secolului, faptele fuseseră trecute mai uşor cu vederea decît înainte, cînd plecarea celor doi emigranţi fusese resimţită mai acut de o artă în plin proces de constituire.

Problema e aceea a persistenţei unor trăsături specifice ale artei americane pe care pictura „expatriaţilor” să le fi transportat în Europa. La Whistler, de pildă, amintirea tradiţiilor din Statele Unite sînt foarte palide. E drept, că, în scurtul răgaz petrecut în ţară, nici nu a avut cum să le cunoască prea bine: în 1849, la cincisprezece ani, s-a întors în patrie după ce, din 1843, stătuse cu părinţii săi în Rusia. După un foarte scurt răstimp, în care încercase —la fel de lipsit de succes —să se dedice carierei armelor (a fost exmatriculat de la West Point după numai trei ani de studii) şi celei artistice (ilustraţiile la Revista de geodezie rămîn un simplu fapt al biografiei, fără să aibă vreo semnificaţie în evoluţia pictorului), a plecat la Paris. S-ar putea, probabil pune într-o măsură pe seama scurtei sale experienţe americane gustul pentru neocla

**George M. Cohen, *op cit.,* p. 115**

sicismul Iui David şi al Iui Ingres, atît de influent în arta Statelor Unite şi pe care tînărul de douăzeci de ani îl cunoştea acum nemijlocit. Arta lui a asimilat, apoi, influente diverse, de la Courbet pînă la academistul Gleyre (dar, prin pictura acestuia, s-a apropiat de Velâzquez) şi la obscurul Le Coq de Boisbaudran. De la realismul de factură Courbet, pe care-l practica în jurul lui 1860, el se va îndrepta spre exemplul stampei japoneze, descoperit prin intermediul lui Manet.

Compoziţia lui e construită pe orizontală, adesea asimetrică, proiectînd siluetele pe un fundal aproape întotdeauna violent contrastant. Ostentativ epurată de orice emoţie (faimosul portret al mamei artistului fusese prezentat de el cu titlul *Aranjament în gri şi negru nr. 1,* tocmai pentru a sugera lipsa oricărui sentimentalism), pictura lui rămînea numai din punctul de vedere al tiparelor stilistice fidelă modelului pe care-l reprezenta, o lungă perioadă, arta lui Courbet. De un mare rafinament al griurilor, ea a constituit pentru mulţi artişti ai sfîrşitului de secol (prerafaeliţii printe ei) un exemplu ilustrativ al „artei pentru artă”.

Poate că zgomotoasa dispută dintre pictorul lezat de tonul tăios pe care era scris un articol referitor la o pictură din 1875[1], şi autorul acelui articol, John Ruskin, are o semnificaţie mai largă decît aceea a „ciocnirii între doi vanitoşi”[2]. Ea ar putea dezvălui unui studiu mai atent conflictul dintre două tendinţe opuse, ambele existente înăuntrul grupului prerafaelit, izvorînd dintr-o aversiune comună faţă de vulgaritatea burgheză: una, căreia îi aparţinea Whistler, căutînd salvarea în „frumosul absolut”, îndepărtat de orice implicaţie socială; cealaltă afirmînd, prin William Morris şi prin Ruskin, idealul unei lumi ce-şi împlineşte idealul frumosului într-o artă care coboară în societate şi-i plămădeşte modelul de desăvîrşire morală şi estetică.

---

1 ***Pictura era Nocturnă în negru şi Racheta care cade.***

2 **Tom Prideaux, *The World of Whistler, 1834—1903,* New York, 1970, p. 21**

Judecind după spaţiul acordat în istoriile de artă care se ocupă şi de creaţia „expatriaţilor” şi după prezenţa sa în muzeele americane, John Singer Sargent pare a fi socotit ca aparţinînd într-o măsură mai largă mişcării artistice din ţara sa. Temeiurile unei asemenea concluzii nu sînt foarte limpezi, de vreme ce artistul, născut la Florenţa, călătorind de-a lungul şi de-a latul Europei în tovărăşia părinţilor săi, americani bogaţi care-l ţineau departe de adevărata înfăţişare a lumii, creîndu-i o imagine scînteietoare a luxului şi a bucuriilor materiale, a studiat în Italia şi la Paris, a ajuns pînă în Maroc, fascinat de faima exotică a acelor locuri, şi la Madrid unde a lucrat copii după Velâzquez. întors în Franţa, a devenit pictorul preferat al elitei pariziene, compoziţiile sale cu temă spaniolă, evident influenţate de Manet (care, dealtminteri, aşa cum va mărturisi el însuşi, i-a dezvăluit „frumuseţea alburilor şi a negrurilor din arta Spaniei”[1]) au fost întîmpinate cu aprecieri superlative; Henry James, de pildă, spunea despre una dintre ele că „a fost pictată aşa cum ar fi pictat-o Velâzquez însuşi”[2]. Nu atît arta lui, concentrarea efectelor de umbre şi lumini, paleta redusă la cîteva tonuri fundamentale, distribuirea asimetrică a obiectelor în compoziţie, tratarea plană a volumelor (provenind din exemplul, îndelung studiat de el, al stampelor lui Utamaro şi ale lui Hiroshige) au convins oficialităţile bostoniene să-i încredinţeze comanda unor picturi murale la Biblioteca Publică şi la Muzeul din oraşul lor. Cauza adevărată era faima succesului lui parizian. Rezultatul e cu totul nefericit: alegoriile mitologice sînt tratate în litera exactă a unui clasicism academist, aglomerează citate stilistice din opera lui Ingres şi demonstrează stîngăcia în tratarea marilor suprafeţe.

Sargent ştia să surprindă straniul din înfăţişarea modelelor sale, îl descria cu o evidentă voluptate, învăluindu-l într-o atmosferă cu totul ireală, în care

---

1 **Cf. Charles Merrill Mount, *John Singer Sargent*, New York, 1955, p. 86**

2 **Cf. George M. Cohen, *op. cit.I* p. 117**

amănuntul notat cu precizie fotografică alterna cu suprafeţele definite vag prin pensulaţii mărunte. Artistul nu părea decît rareori interesat de psihologia personajelor, de cele mai multe ori ţelul său fiind acela de a sugera eleganţa unei lumi în care modelele sale trăiesc ca într-un spaţiu pustiu. Fără voia sa, pictorul a evocat o goliciune sufletească, o zădărnicie a existenţei acestei „lumi bune” care, laOscar Wilde sau la Henry James, e intenţionat descrisă în termeni asemănători.

La Mary Cassatt, o altă „expatriată”, apropierea de această lume se produce cu mai multă delicateţe; şi, pentru că artista nu are pretenţia de a face o demonstraţie estetică, valoarea emoţională a artei sale e mai clară. în cariera ei artistică, anii petrecuţi la Academia de Arte Frumoase a Pennsylvaniei, în anii 1864—1865, nu au avut vreo semnificaţie deosebită. Adevărata formare a concepţiilor ei se datorează influenţei grupului impresionist de la Paris; legăturile cu America vor fi foarte sporadice, pictoriţa călătorind rareori şi pentru scurt timp în patrie.

Impresioniştii (şi mai ales Degas, a cărui influ-enţă e evidentă) îi preţuiau sensibilitatea colo-ristică şi ştiinţa de a construi o compoziţie în planuri discontinui, întrerupte de siluetele unor obiecte plasate în puncte-cheie ale perspectivei. O anume căldură lirică, un abur calm învăluie aceste picturi în care amintirea stampei japoneze (des-coperită tot prin impresionişti) e stăruitor evocată. Tehnica predilectă, pastelul, fusese deprinsă de la Degas; şi tot în arta celui care a pictat dansatoarele Operei, a aflat ea cum se poate arhitectura o pictură în centre vizuale dispersate pe suprafaţa tabloului.

Lipsită de drame, arta acestei pictoriţe aducea mărturia delicată a unei sensibilităţi feminine, înclinată să descopere frumuseţea în scenele coti-diene ale vieţii de familie, cu adolescente visătoare stînd la fereastră şi cu mese încărcate cu fructe şi flori în jurul cărora se consumă clipele unei existenţe tihnite. E o poezie intimistă, îngî- nată în game minore.

Motive de alt ordin au determinat expatrierea lui Henry Ossawa Tanner; el a părăsit America în 1891, cîrd personalitatea lui artistică începuse a se contura convingător. Studiase în atelierul lui Thomas Eakins, dar pictura lui de mai tîrziu, nu va păstra decît puţine trăsături ale viziunii maestrului său din tinereţe. A plecat pentru că, aşa cum va declara în 1932 unui ziarist, „era convins că în Europa nu va fi socotită o crimă împrejurarea că are pielea neagră”[1]. Elev al Academiei Julian, al lui Benjamin Constant şi al lui Jean-Paul Laurens, Tanner £ a rămas (singurul, poate, dintre emigranţi) credincios unor teme care aminteau experienţa sa americană. Paralel cu subiectele biblice, reconstituite în atmosfera locurilor din Orientul Apropiat, el a evocat momente ale vieţii negrilor din Statele Unite, accentuînd îndeosebi căldura relaţiilor umane. Dar, spre deosebire de Eastman Johnson, Tanner nu propune o viziune bucolică, arta lui este, negreşit, încărcată de un sentiment mai autentic. E o anume vibraţie tragică în scenele tratate în efecte de clarobscur, unde lumina se irizează în aureole ciudate în jurul personajelor tăcute, cu feţe meditative. Asociind efectele rembrandteşti de umbre şi lumini cu elemente ale tehnicii estompării culorii, aşa cum le desprinsese din pictura grupului „Nobis” (şi, mai ales, a lui Vuillard), Tanner a creat o artă de incontestabilă căldură intimistă, în care sălăşluieşte un dramatism latent, o artă căreia încă nu i s-a acordat, cred, atenţia cuvenită.

Dar pictura artiştilor stabiliţi în Europa nu a avut decît o foarte redusă^ influenţă asupra creaţiei celor rămaşi în ţară. în 1889, cînd celebritatea pariziană a lui Whistler şi Sargent era de mult constituită, un critic din Boston, Walter Montgomery, el însuşi licenţiat al Sorbonei, scria: „O artă nu-şi poate, dobîndi faima dacă se desparte de realităţile ţării ei; cultura se clădeşte pe un pămînt solid şi aparţine celor care trăiesc pe acest pămînt”[2].

---

1 **Cf. Yvon Bizardel, *Peintres Américains à Paris*, Paris, l£f9, p.[ £0**

2 **Walter Montgomery, *American Art and American***

Atmosfera artistică a Americii de după războiul civil – şi, mai cu seamă, după Expoziţia Centenarului de la Philadelphia – era incomparabil mai vie decît aceea din prima jumătate a secolului. întorşi de la studiile lor europene, pictorii (şi, de la o vreme, şi sculptorii) aduceau cu ei experienţele unor şcoli foarte diverse, de la cel mai conservator academism şi de la arta Miinchenului pînă la pictura Barbizonului şi a impresioniştilor. De cele mai multe ori, aceste tendinţe erau replántate. în tradiţia americană şi rezultatele nu erau de fel lipsite de interes; dar eleganţa stranie şi întrucîtva afectată a lui Sargent şi teoriile lui Whistler conform cărora forma şi culoarea ar exista în ele însele, despărţite de subiect nu au găsit decît fragile punţi de comunicare cu arta din ţara lor.
îndepărtate ecouri romantice, precum acelea care se desluşesc în opera lui John La Farge, Elihu Vedder sau a lui Albert Pinkham Ryder, se însoţesc cu viziunea tradiţional realistă a unor Wins- law Homer sau Thomas Eakins sau cu fotograficele catalogări de obiecte din tablourile lui William Harnett şi ale lui John F.Peto.

Epoca nu e dominata, ca odinioară, de o personalitate de la care să se revendice tendinţe întregi ale artei americane şi care să determine profunde modificări ale gustului public. Proliferată în şcoli şi atitudini individuale foarte diverse, arta acestui sfîrşit de secol este astfel explicată **de** unul dintre cei mai pătrunzători istorici ai picturii din Statele Unite: „Situaţia... artei poate fi socotită ca un fel de metaforă a schimbărilor fără precedent ce aveau Ioc în viaţa Americii.

---

***Art Collection*, II, Boston, 1889, p. 20**

Ca rezultat al dezvoltării tehnologice rapide şi a creşterii industriei, însoţite de adîncirea conflictului filozofic între ştiinţă şi religie, multe prejudecăţi ideologice, sociale şi de natură religioasă au fost subminate şi s-au năruit. O cultură urbană a început să ia locul vechii civilizaţii rurale. Bogăţia şi, odată cu ea, corupţia, au luat proporţii monstruoase. Nue decide mirare că unii artişti au emigrat în Europa sau au evadat într-o artă de factură intimistă. Şi nu e surprinzător nici că toţi acei artişti – dar mai ales Homer, Eakins şi Ryder – care au rămas credincioşi artei da observaţie au fost dezorientaţi şi ne-au lăsat lucrări care reflectă confuzia şi dezamăgirile intelectuale ale epocii”[1].

Dintre cei trei artişti menţionaţi aici, Ryder a dus o existenţă considerată „excentrică” de contemporani iar Homer a trăit aproape tot timpul ca un pustnic. Nici unul dintre ei nu a părut să dea vreo importanţă transformărilor fundamentale ale concepţiilor despre linie şi culoare propuse de agitata artă franceză a vremii (deşi Winslow Homer le-a datorat, măcar într-o măsură, felul în care a înţeles forma). Şi, în acelaşi timp, arta nu le-a fost recunoscută în timpul vieţii lor şi a fost departe de a fi determinat apariţia vreunei şcoli noi în pictura americană de la sfîrşitul secolului trecut.

Sursele artei lui Ryder nu au fost sondate încă; dar există, mai ales în tablourile lui din tinereţe, unele asemănări cu peisajele lui Inness care amintesc de faptul că, sosit la New York pe la sfîrşitul deceniului al şaptelea, a fost membru fondator al Societăţii Artiştilor Americani, ceea ce l-a adus în preajma lui Inness, a lui Ralph Blakelock, a lui George Fuller, tustrei reprezen- tînd direcţii similare în peisagistica americană. Dar Ryder se împotrivea şi mai hotărît decît ei reprezentării minuţioase a detaliului, socotind că „artistul se cuvine să-şi exprime gîndurile şi

[1] **Matthew Baigell, *op. cit.,* p. 153**

nu suprafaţa lor”[1]. Natura i se părea că-i propune „o recreare mai curînd decît o transcriere” şi, mai tîrziu, îşi va aminti că, aflîndu-se în faţa unei scene la o margine de pădure, o observase „ca pe un tablou, cu albastrul adînc al cerului de amiază prins în rama a doi copaci, un arbore solitar strălucind verde cu frunzişul luminat de soarele începutului de vară, pe o temelie brună de pămînt şi de rădăcini noduroase. Nici un amănunt nu jignea ochiul: trei maseputernice.de formă şi de culoare: cer, frunziş şi pămînt”[2].

Ryder aşternea culoarea în straturi largi, folosind cuţitul de paletă; şi, chiar dacă subiectele erau preluate din literatură, interpretarea lor era întodeauna personală şi ele rămîneau, adesea, doar pretexte ale unor texturi de culoare densă. Din nefericire, aşa cum se înfăţişează astăzi, picturile. lui demonstrează că au fost lucrate fără precauţii tehnice suficiente şi straturile de culoare, degradate, înnegrite, nu mai spun decît foarte puţine lucruri despre „pasiunea şi înţelepciunea” pe care Ryder o cerea artistului. De fapt, după cum se pare el reducea arhitectura coloristică la o opoziţie între galbenul intens, albastrul clar şi brunuri.

Ryder căuta „ritmurile eterne ale naturii” în mişcările necontenite ale mării care îi sugerau „ciclul vast al armoniei universale”. Ceea ce i-a surprins pe istoricii de artă a fost brusca transformare a acestei viziuni, în jurul lui 1880, într-una a ciocnirii violente între elemente. Dar, aşa cum s-a relevat mult mai tîrziu[3], artistul se supunea, în aceste cazuri, cu bună ştiinţă unor sugestii preluate, din literatura romantică, îndeosebi din versurile lui Coleridge. Adevăratul temperament al lui Ryder va fi dezvăluit şi mai departe de peisajele copleşite de o atotbiruitoare linişte; discontinuităţile evoluţiei sale din ultimele trei decenii

---

1 **Cf. Frederic Fairchild Sherman, *Albert Pinkkam Ryder*, New York, 1920 p. 36**

2 ***ibid.,* p. 13**

3 **Vezi Richard Braddock, *The Literary World of Albert Pinkham Ryder*, în „Gazette des Beaux-Arts", XXXIII (1948), pp. 47—54**

ale creaţiei erau rezultatul unei deosebiri clare pe care o făcea pictorul între exprimarea propriilor impresii şi tălmăcirea unor gînduri desprinse din meditaţiile altora în faţa naturii.

E greu să redescoperim astăzi în pictura lui Ryder „atmosfera fantomatică" despre care vorbeau frecvent criticii de la începutul secolului. Intenţia se mai ghiceşte în formele agitate ale unor stînci, în descripţia mitologică, uneori de obîrşie wagneriană (el a pictat şi un *Siegfried şi fecioarele Rinului* la care a lucrat 15 ani). Dar, dincolo de amănuntele pe care le dau comentariile, adesea prea abundente, ale cataloagelor de muzee, nu se regăsesc sub naraţiunea literară decît puţine elemente îndreptăţind atributul „magic" pus, de obicei, în relaţie cu pictura lui Ryder.

Dacă s-ar putea vorbi despre o şcoală întemeiată de Ryder, atunci elevii ei cei mai reprezentativi ar fi Ralph Blakelock, şi Louis Michel Eilshemius. Cel dintîi, a fost student în medicină, a devenit, curînd după războiul civil, pictor al Amerindului. Dar, spre deosebire de Catlin sau de Miller, el nu consemna viaţa preriei din unghiul unui interes etnografic, ci căuta efecte picturale, pitorescul peisajului sălbatic, al amurgurilor care ard peste vastele întinderi. Pe vremea aceea, era încă un admirator al şcolii de pe Hud- son; după ce a cunoscut pictura lui Ryder, a încercat să descopere „misterul naturii, al pădurilor argintate de lună"[1], într-o manieră nu prea îndepărtată de convenţia romantică, amintindu-l pe Caspar David Friedrich mai curînd decît pe Ryder.

Ceea ce a contribuit într-o măsură hotărîtoare la popularitatea lui Blakelock în anii dintre cele două războaie mondiale (a murit în 1919) a fost destinul lui în ultima perioadă a vieţii cînd, în celula azilului de boli nervoase în care fusese internat, picta cu pensule confecţionate din beţe

de chibrit şi din iarbă de mare scoasă din saltele. Drama aceasta i-a impresionat pe contemporani; admiraţia, amestecată cu

1 **Elliott Daingerfield, *Ralph Albert Blakelock*, New York, 1914, p. 38**

înduioşarea şi compătimirea, a exagerat, vreme de aproape trei decenii valoarea unei arte, altminteri fără implicaţii estetice prea complexe.

Cazul lui Eilshemius este întrucîtva diferit. Şi el a sfîrşit în chip tragic, trăind ani în şir, din 1921 pînă în 1941, imoblizat într-un cărucior de paralitic. Dar, după ce, în deceniul al treilea, fusese celebrat de critică şi preţuit de proprietarii galeriilor new-yorkeze şi pariziene (care i-au organizat numeroase expoziţii şi au determinat achiziţionarea mai multor pînze de către Muzeul Metropolitan), s-a stins aproape uitat. Pictura lui, la început irizată în tonuri luminoase, mai apoi contorsionată în forme patetice, neliniştită şi încărcată de spaime, venea dintr-o altă epocă şi nu mai producea vreo impresie, în anii aceia în care arta americană se modificase fundamental.

Romantismul tîrziu al lui Ryder nu s-a constituit într-un curent de sine stătător; dintre cei care s-au lăsat înrîuriţi de el, puţini sînt cei al căror nume să fi avut vreun ecou mai larg în pictura Statelor Unite. Chiar dacă unii artişti mai importanţi au ajuns, pe drumuri proprii, la concluzii asemănătoare, fenomenul e îndeajuns de sporadic şi, în majoritatea cazurilor, dezvăluie persistenţa unor atitudini estetice vechi mai curînd decît re-evaluarea unor tradiţii în formule stilistice noi. Unii dintre ei (William Morris Hunt de exemplu) nu s-au exprimat pe ei înşişi, decît „după ce au uitat tot ce învăţaseră la Düsseldorf şi în atelierele academiştilor francezi de tipul lui Thomas Couture”[1]. Dar atunci ei vor adera la mişcări artistice care nu aveau aproape nici un punct de contact cu arta lui Ryder, la pictura barbizoniştilor sau la „realismul obiectiv” al lui Homer şi al lui Eakins. Alţii, precum John La Farge, au abordat o tematică exotică, reprezen-

---

1 **Martha A.S. Shannon, *William Hunt Morris*, Boston, 1871939, p. 76**

tînd-o într-un bizar amestec de maniere care asocia viziunea lui Gauguin cu aceea a Renaşterii venetiene, a romanticilor francezi şi a prerafaeliţilor britanici. în sfîrşit, alţii —Elihu Vedder şi George Fuller —au creat imagini stranii ale unei fantezii romantice nutrite din exemple artistice care ilustrau subiecte ale literaturii clasiciste.

Direcţia cea mai viguroasă a picturii americane va rămîne, însă, aceea a realismului tradiţional; la sfîrşitul secolului, prestigiul ei se datora şi unor artişti respectaţi, chiar dacă nu întotdeauna urmaţi de generaţia mai tînără: Winslow Homer şi Thomas Eakins.

Formaţia de gravor a lui Homer a fost determinată în configurarea picturii lui. „Variaţiile de lumină şi de umbră, va spune el, sînt mai puţin importante pentru obţinerea unor vibraţii coloristice decît pentru exprimarea clară a unor imagini”[1]. încă din ilustraţiile publicate în revistele nordiste în timpul războiului civil, se desluşea tendinţa de a renunţa la reprezentarea detaliilor şi de a o înlocui cu studiul efectelor luminii asupra volumelor puternic construite, a maselor alcătuite din aglomerări de trunchiuri de arbori, din întinderile cîmpiilor şi ale mării. Tendinţa se va accentua în pictura lui de mai tîrziu; el va modifica lecţia şcolii de pe Hudson, arhitecturînd forme ample şi urmărind variaţiile abrupte ale culorii care, după cum credea el, „aproximau mai exact adevărul vizual”[2].

Preocupat de descoperirea acestui *adevăr*, se apropia de concepţia impresionistă, spunînd cîndva că el recunoaşte efectele diferite ale luminii proiectate de soare, de cer sau ale luminii reflectate[3]. Dar nu a aderat niciodată pe deplin la tezele impresioniste, considerînd, de pildă, că în lumina soarelui, umbrele nu sînt percepute ca nişte culori diferite, ci ca valori întunecate, deşi animate

---

1 **Cf. Albert Ten Eyck Gardner, *Winslow Homer, American Artist, His World and His Work*, New York, 1961, p. 176**

2 **Vezi Matthew Baigell, *op. cit.*, p. 159**

3 **Winslow Homer, *Sketches and Studies*, in „The Art Journal”, VI (1880), p. 107**

de o largă varietate a culorilor. Viziunea lui e tonală mai degrabă decît coloristică şi se întemeiază pe observaţia atentă a efectelor luminoase din atmosfera unor locuri precis identificate: coasta de nord-est a Statelor Unite. însă opera lui posedă o capacitate de a sugera spaţiul pe care nu o regăsim în pictura altor contemporani ai săi. Aeeastă însuşire, asociată cu aceea a tratării simplificate a volumelor dă picturii lui Homer un caracter foarte personal în cuprinsul artei americane, care – însă – nu sînt străine de influenţa lui Manet şi a stampelor japoneze, văzute cu siguranţă de el la expoziţia universală de la Paris în 1867.

Peisajele lui, însufleţite, la început, de prezenţa unor personaje feminine, îmbrăcate în rochii delicat colorate, înlocuiau sentimentalismul atît de caracteristic unei părţi însemnate a picturii americane de pe atunci, cu un fel de detaşare obiectivă, astfel încît eroii scenelor descrise de el par a nu-şi da seama de faptul că ar fi observate de cineva şi se comportă cu o degajare foarte diferită de aceea a tablourilor de gen, unde ele „vor să dea o reprezentaţie”[1], cum va spune pictorul. Unii comentatori, Henry James printre ei, va considera că aceste lucrări nu cuprind nici expresie literară, nici imaginaţie, nici rafinament, nici putere de selecţie[2]. Ele consemnează pur şi simplu, o acţiune pe care nu_o comentează.

În deceniul al optulea, paleta lui se încarcă de tonuri mai dramatice. Artistul credea că nici forţa morală, nici personalitatea individului nu afectează existenţa umană atît de profund cum o face natura însăşi. De acum înainte, omul va fi opus din ce în ce mai hotărît naturii; eroii săi vor fi înfăţişaţi în luptă cu o natură aspră, dezolantă, adversă. Vînători în păduri sumbre, ameninţătoare, pescari încercînd, deznădăjduiţi #

1 ***Ibid.*, p. 95**

2 **Vezi Lloyd Goodrich, *Winslow Homer*, New York, 1944, p. 53**

să se salveze de furtuna care pluteşte în aer sau aruncaţi, sleiţi, pe ţărm, împreună cu sfărîmă- turile luntrii lor, în vreme ce norii uraganului se îndepărtează. În peisajele lui, cerul, apa şi pămîntul par a se uni în efortul de a-l nimici pe om. Ceea ce se exprima în pictura lui Thomas Cole cu mijloace literare, era enunţat de Homer mai curînd cu notaţia unei senzaţii fizice decît a unei atitudini sentimentale.

Opere ale acestei perioade, precum *Două călăuze*, din 1876, reflectă modificările introduse de el în stilul şcolii de pe Hudson. Frunzele şi florile sînt tratate ca nişte registre coloristice compacte, texturile sugerînd viaţa vegetală, masele norilor, consistenţa pietrei şi a lemnului sînt diferenţiate cu precizie. Eliminarea detaliului conduce la o lărgire a planurilor peisagistice; şi, cu toate că modificările valorilor se produc în sensul opoziţiilor violente între umbrele întunecate şi zonele intens luminate (ceva ce determină fixarea volumelor în spaţiu), pictura lui Homer cîştigă în expresivitatea limbajului coloristic. Spre deosebire de peisajul şcolii de pe Hudson, în priveliştile acestea figura umană nu se topeşte, neştiută, ci se proiectează, monumentală, pe un fundal agitat, al unei naturi neprielnice. Oamenii sînt confruntaţi de un adversar înverşunat, i se opun într-o ciocnire în care fiecare dintre cei doi inamici caută să supravieţuiască.

în marinele sale (mai ales în cele pictate după 1883, în Mâine) apa are o densitate gravă, pare opacă şi devine „protagonist al unei drame fără de sfîrşit”[1]. Consemnînd momente specifice ale luminii care atinge, uneori fragilă, altă dată tulbure şi aspră, întinderile priveliştii, Homer nu dizolvă substanţa naturii în undele veşnic mişcătoare ale acestei lumini. Chiar şi acuarelele lui vor să releve miezul solid al lucrurilor reprezentate; notaţiile caligrafice ale volumelor, pensulaţiile care fac să se întrepătrundă zonele de culoare şi să se estompeze contururile par a fi destinate,

[1] **Matthew Baigell, *op. cit.,* p. 163**

.um scria el, „să descopere ceea ce e permanent în structura materială a lumii organice, necontenit aflată în mişcare”[1].

Unele peisaje ale sale din ultimul deceniu al veacului trecut au fost comparate în picturile lui Cezanne; comparaţia părea justificată de o anume tendinţă a artistului american de a organiza planurile de culoare, de a le lega într-o construcţie logică, de a sugera interdependenţa volumelor din planurile apropiate şi a celor din planurile din fundal. Dar Homer nu ajungea aici ca urmare a unor concepţii artistice; tot ceea ce urmărea el era „să pună în valoare sensul pădurii înseşi, ameninţarea plutind în aceste spaţii, schimbările luminii, neclintirea formelor, prospeţimea aerului”[2]. Ca şi artiştii şcolii de pe Hudson, el socotea că scopul suprem al artei este „reprezentarea vieţii”.

Uneori, Homer socotea de prisos să aducă în scenă personaje umane pentru a pune în evidenţă drama naturii. Ca în povestirile din Extremul Nord ale lui Jack London, jivinele păduri, vulpile şi ulii, sînt încleştate într-o luptă nemiloasă; pe cîte un ţărm pustiu, valurile se sparg, configurînd confruntarea tragică dintre elemente. Una dintre cele mai cunoscute pînze ale sale, *Gulfstream*, a fost interpretată ca „o metaforă a unei epoci..., a vieţii căreia i se opun puterile sălbatice, ameninţînd s-o nimicească”[8]. în mijlocul unei mări neliniştite, o barcă de pescuit, singuratică, ale cărei catarge sînt rupte, se leagănă neputincioasă. Dinspre orizont, o trombă, abia ghicindu-se deasupra valurilor cu luciu metalic, se apropie de barcă, în vreme ce, în primul plan, botul sinistru al unui rechin subliniază şi mai apăsat semnificaţia întregii scene. Aripi şi burţi albăstrii se desluşesc pretutindeni în apa care aşteaptă furtuna; pe punte, un pescar negru cu tors vînjos pare a-şi aştepta moartea, cu o privire încărcată mai curînd de furie decît de deznădejde. Literaturizată, încărcată cu elemente alegorice,

---

1 ***Studies and Sketches, p. 99***
2 **Lloyd Goodrich, *op. cit.,* p. Ill**

descripţia este, în comparaţie cu simbolurile folosite de Thomas Cele cu o jumătate de secol mai devreme, mărturie a unei decepţii pe care o exprima, adesea, şi proza vremii.

Unii au pus această atitudine pe seama înrîuririi produse de principiile darwiniste ale evoluţiei, care puneau la îndoială accepţiile tradiţionale ale vechilor instituţii. Critieii de artă ai epocii, care îşi însuşiseră aceste idei, credeau însă că asociaţiilor artistice însele le revenea rolul să participe direct la viaţa socială a ţării, să reprezinte „un pas important în evoluţia artei, dar şi a societăţii; şi, eînd această etapă va fi atinsă, ea să formeze baza unei alte evoluţii spre forme şi mai înalte pe scara acestei evoluţii”[1]. Constatarea că Homer (şi fireşte, nu numai el) a fost influenţat de ideile lui Darwin nu este, deci, suficientă pentru a explica decepţionismul picturii lui. Atitudinea celor mai mulţi intelectuali americani care recunoşteau tezele darwiniste era, dimpotrivă, una de încredere în progresul omenirii. Filozofii care se întemeiau pe aceste teze, John Fiske sau Henry Ward Beecher, propuneau o imagine încurajatoare a umanităţii capabile de desăvîrşire.

însingurarea lui Homer într-un sat din Mâine nu e nici ea lipsită de semnificaţie. Şi deşi, poate, romanele lui Stephen Crane şi ale lui Frank Norris nu-i erau cunoscute, e surprinzătoare asemănarea dintre concluziile decepţioniste ale analizei lor naturaliste şi cele ale „realismului obiectiv” al pictorului. Cîţiva istoriei literari au crezut că pot regăsi în arta lui Winslaw Homer „varianta norestică a verismului lui Hamlin Garland”[2]. E adevărat că, în jurul lui 1890, acest prozator al Vestului Mijlociu se arăta a fi la fel de dezamăgit de înfăţişarea lumii americane. Că ofensiva marilor campanii industriale (descrisă în romanul *Un membru al Camerei a treia,* de exemplu) îi apărea şi lui ca o fundamentală cauză a corupţiei

1 **S.G.W. Benjamin, *Art in America*, New York, 1880, p. 188**

2 **W.F. Taylor, *The Economic Novel in America*, New York, 1942, p. 180**

politice şi, în general, a degradării moralei. Şi că nici lui idealul bucolic al romantismului nu i se părea că răspunde problemelor epocii. Dar Garland a militat pentru idealurile politice ale unor categorii sociale, dezamăgirea s-a transformat la el în revoltă; Homer împărtăşeşte cu el numai simţămîntul că pămîntul ascunde, sub frumuseţea lui aspră, o răutate vicleană, că puterea lui, capabilă să dea viaţă, este şi aceea care ucide. „Homer rostea astfel încheierea unei poveşti minunate: visul american că pămîntul şi viaţa rurală sînt izvorul şi vatră supravieţuirii spirituale, visul acesta care dăduse aripi poeziei şi artei din a doua jumătate a secolului, se spulbera”[1].

Homer nu a fost niciodată întîmpinat cu laudele pe care le recoltaseră autorii de scene sentimentale, de drame religioase sau de peisaje menite să proslăvească „miracolul reconfortant al naturii americane”. Nici el şi nici Thomas Eakins – fără îndoială, cei mai importanţi artişti ai vremii – nu au avut decît o foarte restrînsă influenţă asupra generaţiei care i-a urmat.

Eakins, care s-a născut şi şi-a petrecut întreaga viaţă în Philadelphia (a fost un timp şi profesor al Academiei de Arte Frumoase a Pennsylvaniei), nu a devenit nici el un pictor al vieţii urbane. De prin 1880, el a propus viziunea unui „peisaj intelectualizat, care să transcende locurile precis identificabile şi să întrupeze o stare de spirit – dominantă în societatea americană a vremii – de descumpănire şi chiar de deznădejde”[2]. Imaginile create de el au sugerat unora concluzia că „atît pictorul, cît şi modelele sale îşi dau seama că, odată cu ele se sfîrşeşte o etapă, că lumea mecanicii, a industriei şi a comerţului le izolează şi le condamnă la moarte”[3].

---

1 **Matthew Baigell, *op. cit.,* p. 167**

2 **Lloyd Goodrich, *Thomas Eakins, His Life and Work,* New York, 1933, p. 12**

3 **Virgil Barker, *American Painting,* New York,**

începuturile sale artistice se nutreau dintr-o veche tradiţie a observaţiei realiste. Pentru el, pictura nu însemna „inspiraţie”, ci „truda de a traduce în limbajul culorilor o imagine care se exprimă în limbajul frunzelor, al florilor şi al ierbii”[1]. În anii studenţiei, le scria părinţilor: „Cred că pot să devin pictor, pentru că învăţ să muncesc serios”[2]. Observaţia era temeiul unei arte pentru înfăptuirea căreia Eakins diseca, în sălile Institutului de Medicină, cadavre şi îşi construia un fel de aparat rudimentar de cinematograf, pentru a urmări corpul omenesc în mişcare. Ani în şir, a studiat legile perspectivei, cu un manual de geometrie în mînă. „Toate ştiinţele au marea însuşire a simplităţii. în matematică, lucrurile cele mai complicate pot fi reduse la expresii foarte simple, şi aşa e şi în pictură”[3].

Picturile lui din jurul lui 1870 (după ce, ca şi Homer, călătorise la Paris şi lucrase cîtva timp în atelierele unor maeştri academişti), trădează tendinţa de a subordona efectele luminii şi ale atmosferei unei geometrii raţionale a formelor^ soarele nu pulverizează obiectele, ci le relevă soliditatea. Tablourile lui nu conţin nici o dramă ele au o teribilă precizie şi claritate, conturile sînt la fel de limpezi în toate planurile priveliştii.

Ceea ce dă personalitate acestei picturi este puterea de observaţie, capacitatea de a descoperi semnificativul şi de a-l exprima fără emfază. Capodopera anilor de tinereţe (şi, poate, a întregii lui cariere) este *Clinica doctorului Gross,* pictată în 1875. Compoziţia este dominată de figura centrală, aceea a lui Gross, în vreme ce toate celelalte personaje, adunate în jurul mesei de operaţie, vor să mărturisească o stare individuală de spirit. Mîna doctorului, plină de sînge, e un amănunt menit să creeze un şoc asemănător acelora din romanele lui Norris,

---

**1950, p. 279**

1 **Cf. Virgil Barker, *op. cit.,* p. 278**

2[8] **Cf. Lloyd Goodrich, *op. cit.,* p. 40**

3 **Cf. *ibid.***

unde relevarea cîte unui detaliu reportericesc avea rostul să sublinieze „adevărul” întregii scene. Pe de altă parte, ea „subliniază deopotrivă obişnuitul unei asemenea operaţii chirurgicale şi simbolul încleştării între viaţă şi moarte; Gross e o figură eroică şi, în acelaşi timp, un om angajat într-o activitate foarte obişnuită”[1]. Tabloul nu a fost primit, la început, cu prea mult entuziasm; unii l-au comparat cu *Lecţia de anatomie,* fireşte, nu le-a fost greu să demonstreze că, în această comparaţie, artistul american e inferior lui Rembrandt; alţii au vorbit despre „realismul brutal” preluat de la Ribera. Aproape fără excepţie, chiar şi criticii secolului nostru relevă „conştiinciozitatea ;de meşteşugar”, „respingerea oricărui fior liric”, „tendinţa de a rezolva problemele vizualului printr-o înregistrare rece, obiectivă”[2]. Şi, totuşi, accentele dramatice nu lipsesc din *Clinica doctorului Gross;* ba, încă, privind silueta din fundal a femeii care pare a plînge, ascunsă în umbră (după unii, mama pacientului), s-ar putea rosti cuvîntul *sentimentalism* vorbindu-se despre această operă, numită în general „lucrare a unui fotograf atent la amănunte şi copleşit de ele”[3].

Realismul lui Homer şi al lui Eakins nu reprezintă o atitudine izolată în cuprinsul artei americane de la răscrucea veacurilor. Direcţia numită (după cum mi se pare, în chip impropriu) „realismul *magic”* este încă şi mai mult îndatorată reprezentării precise a detaliului, tehnica ei fiind aceea a unui „trompe-l’oeil” realizat cu virtuozitate, meşteşugul devenind calitatea supremă a artiştilor. Mijloacele acestor pictori se asemănau atît de mult între ele, încît pînă acum vreo douăzeci de ani, cînd au fost studiaţi cu foarte

---

1 **Charles S. Kessler, *The Realism, of Thomas Eakins,* în „Arts Magazine”, XXXVI, (Jan. 1962), p. 22**

2 **Vezi George M. Cohen, *op. cit.,* pp. 112—113**

3[8] **Gordon Hendricks, *Thomas Eakins's„Gross* ", în „The Art Buletin”, voi. 51, nr. 1 (martie 1969), p. 62.**

multă atenţie de Alfred Frankenstein[1], s-a crezut că doi dintre ei, William H. Harnett şi (probabil) elevul lui, John F. Peto, sînt una şi aceeaşi persoană. Grupul „realiştilor magici” e relativ numeros; uneori direct, aşa precum cei doi amintiţi mai sus, alteori prin intermediul lui Audubon ca Martin Heade, ei au preluat lecţia maeştrilor olandezi din secolul al XVII-lea, Claesz, Kalf şi De Heem şi au transformat obiectul în scop suprem al artei. Texturile, materialitatea, relieful erau reprezentate cu precizia cu care Ryder îşi nota viziunile şi, mai tîrziu, suprarealiştii coş- marele.

Alţii, aderînd la un curent mai puţin unitar, vor figura realitatea într-o manieră anecdotică şi academistă. William Merrit Chase, cel mai cunoscut dintre ei (mai ales pentru devotamentul lui de profesor la şcoala din Long Island, înfiinţată de el), e – totuşi – cel mai puţin credincios formulei academiste. Dar aceasta, în primul rînd, pentru că a receptat, cu o surprinzătoare receptivitate eclectică, sugestiile atît de diferite ale lui Manet şi ale lui Whistler, Velâzquez şi Hals, ale impresioniştilor şi ale lui Menzel. Rezultatul e o pictură nu lipsită de graţie, dar fără consecvenţă stilistică în reprezentarea scenelor din suburbii, cele mai multe de un optimism facil. Abbott Henderson Thayer este citat de istoriile de artă pentru ceea ce ar părea că e. o mai largă disponibilitate tematică. Dar ceea ce rămîne cu adevărat caracteristic picturii lui sînt compoziţiile cu animale; studiul relaţiei dintre culoarea diverselor vieţuitoare şi aceea a mediului înconjurător, publicat în 1909 sub titlul *Culoarea de protecţie în lumea animalelor* a fost folosit de armata americană pentru stabilirea unor principii* de bază ale camuflajului. Thayer a rămas, însă, deopotrivă în aceste tablouri (în care fragmentele de peisaj sugerează supunerea la convenţiile

1 ***After the Hunt, William Harnett and Other Still-Life Painters (1870-1900), Berkeley, 1953***

romantice) şi în alegoriile murale, cu figuri femi-
nine angelice înveşmîntate în haine antice şi mişcîndu-se sub ceruri transparente, un partizan al principiilor tradiţionale, şi demonstrează rezistenţa unei picturi academiste într-o vreme cînd mişcarea ideilor artistice era atît de vie.

Sînt şi unii artişti, William Page, de exemplu, la care apropierea de arta modernă e mai vizibilă (despre Page s-a spus că îl anticipează pe Edward Munch în compoziţiile sale copleşite de un fel de spaimă paralizantă[1]). Dar nici Page, nici Frank Duweneck (aclamat cîndva ca un „adevărat copil-minune al artei americane”, elev preferat al lui Wilhelm Leibl, la Academia din München, citat adesea, în cursurile de la Boston ale lui Hunt, ca „reprezentantul cel mai talentat al tinerei generaţii de artişti americani”, dar care, în 1919, cînd a murit, era de mult uitat), nu au reuşit să modifice fundamental tradiţia academistă.

Impresionismul american, singurul curent a cărui ideologie se înfăţişează mai închegată la sfîrşitul veacului, este—totuşi —un fenomen epigonic. Se cuvine, însă, menţionată atitudinea antiacademistă a acestor pictori strînşi în aşa-numitul grup al „Celor Zece”, ale căror ateliere se aflau în Greenwich Village, la New York. Odată cu expoziţiile organizate de ei în galeriile acestui cartier studenţesc, a cărui atmosferă era atît de asemănătoare, aceleia de pe malul stîng al Senei, s-a creat un mit, ce încă îşi supravieţuieşte. Mitul culturii care se opune spectacolului strălucitor şi fad al Broodway-ului, mitul protestului anti-burghez adăpostit în sălile mici de teatru, în cafenelele zgomotoase, pe străzile întortocheate, atît de diferite de geometria amplă din cartierele centrale.

Şeful grupului impresionist, Childe Hassam, medaliat la Expoziţia pariziană din 1889, era un discipol al lui Corot, Millet şi al lui Whistler. Mai tîrziu, după ce l-a vizitat pe Monet la Giverny (şi, după unii, a luat şi lecţii de la maestrul

[1] **Vezi George M. Cohen, *op. cit.*y p. 137**

francez[1]), a învăţat mai bine legile diviziunii culorii, iar tablourile lui – cele mai multe înfă- ţişînd scene de pe străzile Montparnasse-ului – vor cîştiga o anume vibraţie a efectelor de lumină. Îi lipsea, însă, acea capacitate de obiectivare a impresioniştilor francezi şi pictura lui e încă împovărată de sentimentalismul tradiţional al unei întregi direcţii a şcolii americane dintr-a doua jumătate a secolului.

Mai personală e, poate, arta lui John Twatch- man; după o perioadă în care a urmat conştiincios lecţia muncheneză, s-a apropiat de o înţelegere mai clară, în spirit impresionist, a efectelor luminii asupra formelor. Natura e interpretată în termeni mai poetici, un fel de ceaţă luminoasă învăluie obiectele, reducîndu-le la simple contururi plate şi anticipînd, în felul acesta, în variaţiile delicate de griuri argintate şi de verde, pictura „şcolii de la Pacific” de la mijlocul secolului al XX-lea.

Într-o gamă sobră şi discretă, lipsită de strălucirile colorismului lui Hassam, pictura lui Julian Alden Weir a folosit exemplul impresionist doar ca pe un punct de pornire în descrierea unor scene nostalgice ale străzii newyorkeze, notate cu graţia unor vignete. Iar Theodore Robinson (dintre toţi, poate, cel care s-a apropiat cel mai mult de înţelesurile fundamentale ale impresionismului, beneficiind şi de lecţiile lui Monet), nu s-a îndepărtat cu totul nici de anecdoticul, nici de interpretarea liniară, topografică a detaliului peisagistic, propuse de urmaşii şcolii de pe Hudson.

Semnificaţia „celor zece” (ceilalţi, în afara celor menţionaţi, Tarbell, Benson, De Camp, Metcalf, Dewing, Reid, nu au contribuit esenţial la definirea unei estetici proprii a impresionismului american) e mai curînd

1 **Vezi Adeline Adams, *Childe Hassam,* New York, 1938, p. 86**

aceea a unei opoziţii la curentele dominante, decît a întemeierii unei tradiţii durabile.

Indiferentă la acest început al confruntării ideilor artistice, pictura „naivă” de certă obîrşie populară îşi va urma, decenii în şir, drumul. Personalitatea cea mai interesantă la sfîrşitul secolului era Joseph Pickett, lăcătuş, artist de circ, proprietar al unei tarabe de tragere la ţintă. Cînd „a devenit un om aşezat, băcan respectabil şi tată de familie”[1], într-un orăşel din Pennsylvania, a început să fie invitat de negustorii din satele învecinate, ba chiar de cei din Philadelphia, să le împodobească prăvăliile, aşa cum şi-o împodobise pe a lui însuşi.

Pickett continuă tradiţia artizanilor americani din secolul al XVIII-lea; dar, spre deosebire de „zugravii” din Noua Anglie, el nu încerca să imite natura, ci o înţelegea ca pe un element pur decorativ. Culorile sînt armonizate cu un surprinzător simţ plastic, iar formele sînt descrise clar, cu un fel de bucurie a lucrurilor simple. Caracteristică picturii lui Pickett e alegerea unui punct înalt de perspectivă, de parcă peisajul ar fi privit, cum s-a spus, „de la fereastra podului”[2].

într-o vreme în care, în majoritatea lor, pictorii americani rămîneau refractari la arta modernă europeană, graficienii se limitau şi ei la transcrierea temelor din pictură. Excepţiile sînt puţine. Printre ei, Charles Adams Platt şi Stephen Parrish, autori ai unor desene în creion în care, bizuindu-se pe tehnica impresionistă, consemnau efectele de lumină care topesc contururile peisajului. Gravurile şi desenele lui Whistler exploatau şi ele picturalul priveliştilor, uneori într-o manieră care amintea vagul dramatic al spaţiului lui Turner, altă dată asimetria şi ritmurile discontinui ale stampei japoneze. Winslow Homer este, în grafică, surprinzător de atent la precizarea detaliului, desenele lui avînd un caracter mai narativ decît îl avusese pictura

1 **Louise Harning, *The Ingenuilu as Art,* în „Arts”, no. 4/1971,*p. 66**

2 ***Ibid.,* p. 64**

**[1] Vezi George M. Cohen, *op. cit.,* p.**

lui. Ilustraţiile sale pentru revista „Harper's" erau gravate de alţii, după desenele trimise de el. Prin urmare, e foarte greu să se tragă o concluzie generală, necunoscîndu-se precis în ce fel a intervenit gravorul în schiţa preliminară. Desenele sînt, cele mai multe dintre ele, reportaje din războiul de secesiune (Homer însoţise armatele nordiste în Virginia şi în Maryland), în care sînt evocate momentele de răgaz din bivu-acuri, interpretate într-un regim al clarobscurului pe care nu-l abordase în picturi. Mai tîrziu, Homer va relua şi în desene simbolismul peisa-jelor marine, propunînd aceeaşi filozofie a „luptei necurmate" dintre om şi natură, cu toate înţele-surile tragice pe care el le desprinsese de aici.

Mary Cassatt a fost, dintre toţi „expatriaţii", cea care s-a dedicat mai consecvent gravurii, fără să se fi limitat la litografie şi la acvaforte, tehnicile tradiţionale ale graficii americane. Gravurile ei au o certă calitate picturală şi amintesc de concepţia compoziţională a lui Degas şi, prin ea (uneori şi direct, într-o interpretare îndeajuns de personală), de stampa japoneză.

Genul care, la sfîrşitul secolului, se dezvoltă mai lent este sculptura. Tematica americană apare îndeajuns de rar, iar stilul acestei arte este, de cele mai multe ori, preluat direct din creaţia europeană. Augustus Saint-Gaudens, poate cea mai precis conturată personalitate a sculpturii americane a vremii, a evoluat de la o viziune renascentistă, în care sugestiile vin mai ales de la Donatello, spre un neoclasicism de şcoală franceză. Autor al mai multor monumente din marile oraşe americane, el a fost unul dintre cei dintîi sculptori care au enunţat ideea că „o statuie trebuie să impresioneze şi nu numai să reprezinte un portret fidel în relief"[1]. Saint-Gaudens este autorul unui gen numit de el (nume însuşit de generaţia care l-a urmat) „memorial arhitectonic". Elementele sculpturii şi ale

1 **Cf. Louise Hall Thorp, *Saint-Gaudens and the Gilded Era*, Boston, 1969, p. 100**

arhitecturii, basorelieful, fundalurile drapate, efectele de umbră şi de lumină erau invocate pentru crearea acelei

[1] **Vezi George M. Cohen, *op. cit.*, p. 137**

„impresii de măreţie şi de veridic”[3] pe care el o cerea monumentului.

Căpitanul Farragut e înfăţişat stînd pe puntea corăbiei lui, în toiul luptei, una din velele doborîte de bombe căzînd asemenea unui „văl îmbibat de apa sărată a oceanului, întocmai ca veşmîntul lui Nike dinSamothrace”[1]. Colonelul Shaw, comandantul celui dintîi regiment de negri în războiul civil, e sculptat într-un altorelief d cărui mişcare mărturiseşte inspiraţia din Arcul lui Titus, dar şi din *Bunâ-vestirea* lui Donatello. Iar generalul Sherman, a cărui statuie e aşezată la intrarea Parcului Central din New York, foloseşte jocul amplu al suprafeţelor discontinui, astfel încît lumina e încorporată şi dă sculpturii o vibraţie picturală; şi de această dată, modelul e Donatello (în cazul de faţă, Gattamelata), căruia, fără îndoială, i s-au adăugat elemente ale modelajului lui Rodin.

Un anume moment al evoluţiei lui (monumentul dedicat, în 1891, soţiei filozofului Henry Adams), pare să anticipeze sculptura lui Barlach; o femeie îşi ascunde chipul sub văluri ample, simbolizînd jalea şi plînsul universal.

Dar ceea ce au reţinut urmaşii şi discipolii lui Saint-Gaudens din sculptura lui a fost mai ales îndemnul de a se întoarce spre modelele Renaşterii italiene. Daniel C. French, de exemplu (care colaborase cu Saint-Gaudens la realizarea mai multor monumente), autor al unui număr impresionant de sculpturi destinate clădirilor publice din Washington, Boston, Philadelphia, St. Louis, şi-a însuşit lecţia prietenului său într-o asemenea măsură, încît unele dintre lucrările sale par executate sub îndrumarea nemijlocită a acestuia.

Dar French e mai grandilocvent, monumente precum *Alma Mater* de la Universitatea Columbia şi, mai ales, gigantica statuie a lui Lincoln de la Washington dezvăluind predilecţia pentru neoclasicismul francez. Temperamentul său se exprimă

1**201** [2] ***Ibid.,* p. 134**

în chip mai fericit în portretele de dimensiuni mai mici, unde preocuparea realistă e precumpănitoare. Abilitatea tehnică era pusă în serviciul reprezentării minuţioase a trăsăturilor portretistice; văzîndu-şi bustul lucrat în 1879, Emerson ar fi exclamat: „Da, ăsta e obrazul meu!”[1]

Cînd a murit, în 1931, French ajunsese să reprezinte o epocă dispărută de mult; asista, sceptic, la desfăşurarea unor etape ale sculpturii pe care nu le înţelegea şi cărora le opunea, statornic, liniile subtile şi unduioase ale unei *ari nouveau* încă preţuită de unii. Pînă în ajunul morţii, era copleşit de comenzi oficiale.

De un succes încă şi mai mare s-a bucurat producţia (termenul este folosit în înţelesul lui propriu) lui John^Rogers. Sculptorul îşi confecţionase nişte tipare dintr-un material ’ rezistent care-i îngăduiau să realizeze sute de copii în ghips după compoziţiile lui. Scene bucolice, figurine umoristice, serii mari de opere cu caracter anecdotic pot fi văzute şi astăzi în colecţii publice şi particulare americane, în vitrinele magazinelor newyorkeze de antichităţi de pe Lexington Avenue.

Frederic Remington a fost sculptorul Vestului îndepărtat şi al „Amerindului”. Viziunea lui anticipa convenţiile Hollywood-ului, din „wes- tern”-urile cu indieni care-şi scalpează duşmanii şi cowboy călărind voioşi prin preria nesfîrşită. Remington este, probabil, ultimul reprezentant al mentalităţii reacţionare potrivit căreia indienii erau nişte fiinţe sălbatice, războinice, primejdioase. Modelajul energic al lui Remington evoca scene ale Vestului obişnuite de mai multe decenii în romanele de foarte largă circulaţie ale vremii. El urma, de fapt, sfatul maestrului său Frederic W. Ruckstull, el însuşi artist cu mare succes la

---

1 **Vezi Margaret Cresson, *Journey Into Fame, The Life of Daniel Chester French,* Cambridge, Mass., 1947, p. 88**

public: „Tot ceea ce-ţi trebuie... e un subiect popular, o compoziţie atrăgătoare, o redare corectă a mişcării. Poţi începe cu orice scenă din viaţa Vestului sălbatic şi te asigur că se va vorbi despre tine”[1].

Sculptura americană intra în secolul al XX-lea, fără să fi înregistrat mişcările artei universale; mai mult decît pictura şi chiar decît grafica, ea rămînea credincioasă unor principii venite din veacul al XVIII-lea, între care cel dominant era: „Caută să placi!”. Departe de a fi format gustul publicului, ea rămînea, în opera celor mai mulţi sculptori de pe atunci, prizoniera preferinţelor comanditarilor.

## IX. ÎNAINTE ŞI DUPĂ „EXPOZIŢIA DE LA ARMURĂRIE"

În ultimul deceniu şi jumătate al secolului al XlX-lea, transformările mentalităţii artistice care vor tulbura atmosfera oraşelor americane în preajma primului război mondial nu erau prevestite decît de noile concepţii ale şcolilor de arhitectură. Într-o vreme în care pictorii şi sculptorii se supuneau încă exemplelor europene (pe care, ce-i drept, le interpretau, uneori, ca în cazul lui Homer sau al lui Eakins, într-un chip propriu), arhitecţii au propus soluţii ce se vor dovedi rodnice în mişcarea de idei a ambelor continente.

1 **Cf. Harold McCracken,** ***Frederic Remington, Artist*** **203** ***of the Old West,*** **Philadelphia, 1947, p. 28**

începuturile au fost făcute la Chicago, de prin 1885. Lipsit aproape cu desăvîrşire de tradiţie artistică (oricum, NeW Yorkul, Philadelphia, Bostonul contribuiseră incomparabil mai mult la definirea unei şcoli americane de artă), oraşul de pe malul lacului Michigan a fost pus în faţa unei situaţii pe care trebuia s-o rezolve repede: incendiul din 1871 mistuise aproape în întregime clădirile mici, înşirate de-a lungul străzilor mărginite de* arbori care dădeau oraşului o înfăţişare patriarhală. în deceniul al optulea, un redactor al ziarului „The Industrial Chicago" scria: „... clădirea modernă care concentrează laolaltă zeci de apartamente e palatul celor ce vor să scape de necazurile de a fi proprietari de case"[1].

Unul dintre cei mai de seamă istorici şi esteticieni ai arhitecturii, Sigfried Giedion, considera aceste clădiri ca pe nişte inovaţii pe care constructorii de astăzi încă le mai folosesc[1].

Şeful „şcolii de la Chicago” a fost William Jenney, fost inginer în armata nordistă şi, apoi, absolvent al Şcolii Politehnice din Paris. în 1873, cînd urmările incendiului catastrofal trebuiau reparate în grabă, el a deschis un atelier de proiectări la care a angajat, de-a lungul anilor, cîţiva tineri cu idei îndrăzneţe, pînă atunci neacceptate de arhitecţii cu faimă şi cu clientelă. În ultimele două sau trei decenii ale secolului al XlX-lea, în centrul comercial al oraşului s-au ridicat multe clădiri, toate folosind un schelet puternic de traverse de fier: cu ferestre înalte, cîteodată cuprinzînd spaţiul a două etaje, alteori acoperind întreaga faţadă a construcţiei, noile imobile schimbau întreaga înfăţişare a arhitecturii urbane.

Mai tîrziu, în preajma primului război mondial, cînd modelul şcolii de la Chicago va fi preluat de arhitecţii new-yorkezi, partea de sud a insulei Manhattan, faimosul Wall Street, va deveni „un labirint întunecat de prăpăstii adînci în care soarele nu pătrunde niciodată”. Dar la Chicago, elevii lui Jenney au ştiut să folosească mai bine spaţiul, să dea noilor construcţii un aspect mai puţin înfricoşător, să le apropie mai mult de existenţa oamenilor. Ceea ce vor înţelege arhitecţii new-yorkezi din a doua generaţie, aceia care, între cele două războaie, vor construi „zgîrie-norii” din centrul Manhattanului, despărţiţi prin ample spaţii libere, prin grădini sau prin case mai scunde.

Şcoala de la Chicago (şi în primul rînd, cel mai înzestrat reprezentant ale ei, Louis Henry Sullivan, autor al unor edificii care, construite în jurul lui 1890—1900, par la fel de moderne ca şi clădirile din secolul nostru) a ştiut, cum

---

1 **Vezi John Burchard, Albert Bush-Brown, *The Archi-* 205 *tecture in America,* p. 271**

s-a spus, „să vindece schisma dintre construcţie şi arhitectură, dintre inginer şi arhitect”[1], constituind una dintre premisele mai semnificative ale dezvoltării arhitecturii moderne.

Celelalte domenii ale artei au evoluat şi ele într-un ritm pe care nu-l putuseră prevedea cei care urmăriseră fenomenul artistic american în secolul al XlX-lea. Dar, pe de altă parte, nu se poate enunţa ideea —destul de des exprimată în istoriile de artă – că acum s-ar fi produs o „ruptură totală”, o „întrerupere”, o „orientare complet nouă”, „fără vreo legătură esenţială cu operele create în veacul precedent”. John I.H. Baur, înfăţişa acest tablou al picturii din Statele Unite: „De-a lungul întregului secol al XlX-lea, americanii au lăsat să treacă o nouă generaţie pînă cînd au recurs la noile modalităţi create peste ocean, precum cele ale Şcolii de la Barbizon şi ale impresioniştilor francezi. Am dezvoltat, desigur, mai multe direcţii artistice care erau ale noastre înşine şi datorau prea puţin surselor europene; dar acestea aparţineau unei lungi tradiţii realiste a artei americane şi însăşi persistenţa lor făcea mai dificilă acceptarea formelor revoluţionare ale modernismului.

Teoretic – continuă Baur – aceasta ar fi putut să fie un avantaj, dacă am fi izbutit să păstrăm vigoarea creatoare a mişcărilor artei naţionale şi să ignorăm noile «isme»ale Europei, deşi o asemenea situaţie nu era posibilă. în jurul lui 1900, puterea artei americane slăbise foarte mult. Doi dintre cei mai de seamă pictori ai noştri, Winslow Homer şi Thomas Eakins, erau încă activi, dar amîndoi rostiseră ceea ce se dovedea a fi ultimul cuvînt al unor mişcări ivite cu o jumătate de secol mai devreme. Fiecare reprezenta o culme: Eakins a unui realism pătrunzător şi lipsit de ornamente, Homer a unui impresionism modificat de acelaşi realism. Albert P. Ryder era o figură aparte, un vizionar sihastru, a cărui operă nu va fi preţuită

decît după întreruperea lungii perioade de

1 **Cf. Louis H. Sullivan, *The Autobiography Idea*, New York, 1956, p. 101**

dominaţie realistă.

Dar dacă privim alte manifestări ale artei, primejdia anemiei e îndeajuns de vizibilă. În jurul lui 1900, influenţa lui Whistler şi a şcolii de la Barbizon, care determinase apariţia uneigrupăria aşa-numiţilor «tonalişti», devenisede o transparenţă fragilă. Irnpresioniştii americani, niciodată prea robuşti, creaseră de mult operele lor cele mai bune. Un grup de pictori decorativi, aflaţi sub influenţa lui John La Forge şi a lui Kenyon Cox, explorau filoane sterile ale sentimentului, într-o manieră neoclasică şi neorenascentistă. Pensulaţiile incisive ale lui Sargent, Duveneck şi Chase erau încă folosite, dar se transformaseră într-o formulă academista. Societatea Artiştilor Americani, care se răsculase cîndva împotriva conservatorismului Academiei Naţionale, era acum atît de sobră, încît se va uni curînd cu instituţia împotriva căreia se revoltase”[1].

Această privelişte sumbră e adevărată pentru primii ani ai secolului. în 1908, însă, expoziţia organizată de o galerie new-yorkeză revela consecvenţa tradiţiei realiste, întrupată, de această dată, de un grup de pictori, aflaţi în anii maturităţii şi care, înainte de a-şi fi prezentat împreună lucrările, lucraseră multă vreme sub înrîurirea aceloraşi idei estetice. „Grupul celor opt”, cea dintîi şcoală importantă a picturii americane din secolul al XX-lea, adăuga viziunii realiste elemente preluate din literatura naturalistă şi mai ales din proza lui Norris, Dreiser şi Upton Sinclair. Dar picturii „celor opt” îi lipsea concluzia decepţionistă a unor romane precum , *McTeagne, Sora Carrie* sau *Jungla,* care afirmau pe atunci descurajarea „primei generaţii pierdute” a literaturii americane.

Esenţială pentru arta „celor opt” a fost experienţa de redactori la cîteva cotidiene new-

1 ***John I.H. Baur, Revolution and. Tradition in Modern 207 American Art, New York 1967, pp. 3—4***

yorke- ze. „Am învăţat să privesc şi să înţeleg oamenii
de pe străzile oraşului, în anii îndelungaţi în care lucram pentru ziar”[1], mărturisea Robert Henri, şeful grupului. Ideile lor estetice, mai complexe decît au încercat s-o demonstreze unii comentatori, decurgeau, în primul rînd, din convingerea că „arta nu poate fi separată de viată”[2]. Aşa cum odinioară, Şcoala de pe Hudson îi îndemna pe artişti să caute „adevărul naturii umane” în peisajul rural, Robert Henri şi prietenii săi[3] descopereau realul în existenta străzilor din marile oraşe, în gesturile întîmplătoare ale oamenilor, prefigurînd astfel estetica „actului nesemnificativ”, a comportamentului.

„Arta e viata, ea nu se poate plămădi decît din viată... Ea este o activitate prin care un individ îşi transmite sentimentele unui alt individ... Desenaţi un om în aşa fel încît să *arătaţi* ce fel de om e, cărei categorii îi aparţine”[4], spunea odată George Luks.

Artiştii pe care „grupul celor opt” îi recunoştea ca pe nişte înaintaşi erau Frans Hals şi Velâzquez, „pictori ai înfăţişărilor neînfrumusetate ale vieţii omului de rînd”[5], iar —dintre americani —Duveneck, „cel a cărui conştiinţă omenească se reflectă în portretele pe care le-a pictat oraşelor, aşa cum sînt ele, fără zorzoane şi fără efecte de dragul efectelor”[6]. Dintre „cei opt”, Henri se apropia de realitate într-o manieră care, dincolo de „spontaneitatea” proclamată drept „principiu suprem” al artei, mărturiseşte influenta lui Whistler,

---

1 **Robert Henri, *The Art Spirit,*Philadelphia,1923, p. 76**

2 ***Robert Henri, The New YorkExhibition of Independent Artists*, in „The Craftsman”, XVIII, (1910), p. 161**

3 **Pictoriigrupului erau Robert Henri, JohnSloan, George Luks, Everett Shinn,William Glackens,Ernest Lawson, Artur B. Davies, Maurice Prendergast.**

4 **Cf. Mary Fanton, Roberts, *„Painting Real People” În the Purpose of George Luks"Art,* in „The Touchstone”, VIII (oct. 1920), p. 35**

5 **Robert Henri, *The Art Spirit*, p. 89**

6 ***Ibid*, p. 84**

a griurilor lui îndelung decantate. „Spontaneitatea” nu era o valoare absolutizată, de vreme ce

Henri nu acceptă portretul naturalist, ci pe acela capabil să oglindească emoţiile artistului. „Privesc la fiecare individ pe care vreau să-l pictez, cu speranţa de a descoperi ceva din demnitatea vieţii, din umorul, din omenia, din bunătatea omului”[1].

George Luks s-a menţinut mai aproape de tradiţia lui Krimmcl, a lui Guy, a lui Eastman Johnson; portretele copiilor din cartierele mărginaşe ale New York-ului, ale bătrînilor, ale lum- penilor sînt pictate cu o duioşie întrucîtva dulceagă pe care programul teoretic al grupului (Luks a fost cel mai înflăcărat partizan al principiului „adevărului neînfrumuseţat”) o respinsese de la bun început. Interpretarea melodramatică a con- flictelor putea fi asemănată cu unele detalii ale romanelor lui Dreiser; după cum un alt membru al grupului, George Bellows, se apropie de violenţele literaturii lui Frank Norris. Cu singura deosebire că pictorul nu credea că individul uman e o lume închisă; mai mult decît oricare dintre prietenii lui din grupul new-yorkez, el a fost un pictor al mulţimii. „Artistul nu trebuie să picteze doar vignete ale oraşului, ci să desluşească dinamismul, energiile care pulsează în fiinţa lui”[2]. Şi, totuşi, artei lui îi lipseşte dramatismul pe care-l aveau compoziţiile lui Winslow Homer; el desluşeşte mai ales dezlănţuirea forţei fizice, (a fost unul dintre primii care au introdus boxul şi luptele libere în repertoriul tematic al picturii americane).

Bellows realizează acest „dinamism” prin sistemul unor opoziţii puternice: scenele din docu- rile Brooklynului sînt organizate în grupuri compacte de culoare mai densă, înfăţişîndu-i pe docheri, proiectate pe un fundal alb-cenuşiu, figu- rînd apele acoperite

---

1 **Cf. Rose Henderson, *Robert Henri*, in „The American Magazine of Art”, ian. 1930, p. 10**

2 **Cf. *The Paintings of George Bellows*, NewYork, 1929, 209 p. 10**

de sloiuri, şi întrerupte brusc de fumuriul zgîrie-norilor ce se ghicesc abia pe malul celălalt al lui East River; sau, dimpotrivă, mulţimea pestriţă e scăldată de lumina soarelui care parcă se fereşte să atingă zidurile blocurilor şi le lasă în întuneric, într-o umbră de un violet bolnav. Grupurile de oameni alcătuiesc întotdeauna geometrii riguroase (de obicei triunghiuri cu laturi alungite) şi nu se întreţes în tapiseria compoziţiei, ci se detaşează tăios, ca într-un mozaic lucrat din bucăţi mari de piatră. Ceva mai tîrziu, către 1917, Bellows va încerca să aplice la pictură sistemul matematic al lui Jay Hambridge, aşa-numita simetrie dinamică; rezultatul va fi o construcţie crispat geometrizată, iar „simplităţii reportajului" proslăvite cîndva de întregul grup, îi va lua locul o artă trudnic elaborată, în care doar „impersonalitatea" se păstrase, dar sub chipul detaşării cerebrale, al indiferenţei faţă de subiect[1].

Trecerea de la simpla naraţie la interpretarea ei picturală nu s-a realizat fără dificultăţi nici la John Sloan. În tinereţe, afirmase principiul „artei ca răspuns la viaţă": „Acea operă care e pur non-figurativă pierde ceva din textura vieţii"[2]. El a fost cel care a consemnat, cu ochi de reporter, cele mai multe scene din viaţa străzii new-yorkeze. În opera lui, oraşul era „un personaj colectiv" ce nu se cuvine interpretat „sentimentalist sau grandilocvent"[3]. Sloan evitînd chiar şi anecdota care dădea picturii lui Robert Henri, şi el partizan al „artei ca reportaj", caracterul ei narativ. „Viaţa este, în ea însăşi, îndeajuns de semnificativă pentru a mai îngădui adaosul de semnificaţii al artei care se transformă în pitoresc, pur şi simplu"[4]. Existenţa omului de pe stradă îi oferea substanţa artistică pe care nu simţea necesar s-o sporească prin reprezentarea dramelor umane. Mai mult decît atîta, el socotea că tot ce depăşeşte cadrul obişnuit

---

1 **Deşi Bellows nu a participat la primele expoziţii ale „celor opt", istoriile de artă îi discută opera laolaltă cu aceea a membrilor grupului, de care o legau puternice afinităţi.**

2 **Cf. Lloyd Goodrich, *John Sloan*, New York, 1952,** 3**p. 49**

al vieţii domestice, al străzii („dinamică sub aparenţa ei tihnită”[1]), contravine atît de evident adevărului, încît refuză să introducă maşina în compoziţiile sale şi, pole- mizînd cu futuriştii, se întreba dacă secolul al
XX- lea poate fi numit „Epoca Maşinii”[2].

Pentru Sloan, elementul cel mai important al existenţei sociale rămîne *omul* surprins nu neapărat în luptă, pentru că însăşi viaţa lui zilnică e o luptă pe care o dă într-o societate întemeiată pe adînci contradicţii. Sloan, colaborator al revistei marxiste *The Masses* şi al altor publicaţii muncitoreşti, afirma un crez ce va putea fi, apoi, regăsit în operele multor artişti ai acestui secol. Mai tîrziu, el va susţine ideea „teritoriului autonom al artei”, cu toate că picturile lui vor continua să abordeze tematica străzii, a oamenilor simpli, a faptului cotidian.

Contradictorie e şi evoluţia concepţiei sale privind funcţia culorii: Sloan va accepta impresionismul doar ca pe un „experiment”, în jurul lui 1928, cînd modalităţile tehnice ale curentului aparţineau de mult istoriei artei. Paleta lui, care se nutrea, la început, din tonuri întunecate – monocromia fiind înviorată de rare pete violente, de alb, de roşu sau de verde acid – se va întoarce în anii ’30, spre nişte arbitrarii fauviste pe care mulţi dintre fondatorii europeni ai mişcării le părăsiseră. În ultimii ani ai vieţii (va muri în 1951), Sloan adoptase o descripţie statică, o construcţie volumetrică, lipsită tocmai de „dinamismul fundamental” pe care, la prima expoziţie a grupului, îl susţinuse foarte hotărît.

Evoluţia lui William Glackens a fost mai liniară; de la început, el a abordat culoarea cu mai mult aplomb, picturile lui evocînd consecvent exemplul impresionist şi, mai ales, pe Renoir. În acest sens interpreta şi însemnul lui Henri, de a se inspira din mişcarea străzii; subiectele lui sînt, aparent, similare cu acelea ale lui Sloan

---

1 ***Ibid.*** **p. 71**

2 **Vezi Van Wyck Brooks, *John Sloan,* New York, 1955, p. 54**

şi Bellows, dar ele absorb o atmosferă festivă, aceea a promenadelor în Central Park, a spectacolelor de teatru în catifelele grele ale sălilor de pe Brodway, a plajelor de pe Long Island. Glac- kens defineşte fiecare obiect în parte, contururile nu se dizolvă în aerul înconjurător, ci îşi păstrează integritatea în cuprinsul unei scheme generale, urmărită cu minuţie.

Un comentator interpreta pictura lui Glackens ca pe „un fapt aparţinînd tradiţiei americane”, nu numai prin fidelitatea ei faţă de viziunea realistă, ci şi prin modul în care artistul trata nudul. Asemenea multor artişti ai vremii, Glackens, releva Matthew Baigell, întîmpina mari dificultăţi în încercarea de a depăşi puternicele dogme ale moralei puritane[1]. Chiar şi în interpretarea decorativă, în care nudul era despărţit de orice sensualitate carnală, pictorul se simţea îndemnat să-l drapeze, astfel încît el să rămînă „un subiect frumos” şi să nu fie „un subiect erotic”[2]. Confuzia între subiectul real şi cel artistic este evidentă; spre ea au condus concepţiile formulate de Robert Henri şi de alţi teoreticieni ai grupului care identificau obiectul real cu transfigurarea lui artistică.

Ideile estetice ale „celor opt” erau încă şi mai contradictorii cînd încercau să stabilească funcţia artei în viaţa socială. în paginile aceluiaşi catalog în care se afirma: „arta e un semn al vieţii... Nu se poate concepe viaţa fără schimbare...”, Arthur B. Davies, membru al grupului şi, pe atunci, preşedinte al Asociaţiei pictorilor şi sculptorilor americani, scria: „asociaţia nu participă la nici un fel de propagandă de ordin politic... Ea se consacră în întregime problemelor artei”[3].

Davies a rămas, de fapt, de-a lungul întregii lui cariere, un continuator al artei secolului al XlX-lea: idilismul lui Allston, romantismul lui Ryder, erau integrate într-un fel de mitologie de

1 **Vezi Matthew Baigell, *op. cit.,* p. 190**

2 **Tom Wesselmann, citât în Dore Ashton, *Art and Eroticism*, în „Art News”, 3/1969, p. 27**

3 ***Cf. I. H. Baur, Revolution and Tradition... p. 6***

factură clasicistă. încercările lui de a se apropia de cubism nu au dat decît opere de evidentă factură epigonică. De altfel, Davies a părăsit relativ repede această estetică şi şi-a descoperit adevărata vocaţie în proiectele de tapiserie realizate pentru manufacturile de la Gobelins.

Ceilalţi „mici maeştri” ai grupului, Everett Shinn, şi Ernst Lawson, nu au contribuit decisiv la definirea profilului mişcării generate de programul lui Henri. Amîndoi au interpretat lecţia impresionistă ca pe o formă decorativă de transformare a luminii în culoare. Cel dintîi zăbovea asupra imaginilor scăldate în soarele dimineţii, cînd contururile se desenează precis; cel de-al doilea, asupra peisajelor în care formele se pulverizează şi se integrează în masa coloristică. Amîndoi se aflau, însă, foarte departe de intenţiile fondatorilor grupului care voiau „să descopere crîmpeie ale vieţii dinamice din marele oraş”. Şi dacă în critica vremii membrii „grupului celor opt” erau numiţi, cu făţiş dispreţ, „apostolii urîţeniei”, e foarte greu să se înţeleagă de ce ar fi meritat Shinn şi Lawson o asemenea poreclă.

Cu o personalitate, negreşit, mai puternic conturată, nici lui Maurice Prendergast nu i s-ar fi cuvenit o asemenea definiţie răutăcioasă. Artistul recunoaşte că a studiat opera grupului francez numit „Ies nabis”, îndeosebi pe aceea a lui Bonnard şi a lui Vuillard. La drept vorbind, cu toate că a manifestat un interes vădit, pentru arta *fauvilor,* el nu a depăşit viziunea acelui „fin de siècle” în care se întrepătrunde influenţa lui Seurat cu aceea a tînărului Bonnard şi a lui Cézanne.

Prendergast a fost mai ales un maestru al acuarelei, artă a notaţiei abreviate, pe care el o înţelegea din perspectiva pointillismului. Culoarea pîlpîie în pete mărunte, ca într-un mozaic în care formele se întregesc lent. împotriva tezelor iniţiale ale grupului (de altfel, el a aderat mai tîrziu la

mişcarea lui Henri şi a prietenilor lui), Prendergast considera *subiectul* ca pe un element 213 secundar, dacă nu chiar incidental, factorul principal fiind, după părerea lui, forma aşa cum se exprimă în linie şi în culoare.

Se dovedeşte, în acest chip, cît de puţin unitare erau concepţiile artistice ale grupului. Dar, poate, tocmai de aceea, cît de limpede se formula, din perspective teoretice diverse, necesitatea unei înnoiri a tradiţiei picturii americane. Adevărul e că, astăzi, arta „grupului celor opt” poate numai cu greu să explice vehemenţa reacţiei criticii conservatoare. îndreptăţite, comparaţiile cu proza lui Norris şi a lui Dreiser nu exprimă decît un adevăr parţial, pentru că lui Henri şi prietenilor săi le lipsea conştiinţa tragică a existenţei sociale, iar interesul pentru scena cotidiană nu poate susţine suficient încorporarea în *naturalism* a unei mişcări artistice oricît de literar ar fi sensul atribuit cuvîntului. Cu toate variantele stilistice, „apostolii urîţeniei” alcătuiau un grup cu o foarte clară orientare realistă, în spiritul tradiţional al şcolii americane. Şi dacă, la începutul secolului, critica a putut fi derutată, aceasta s-a întîmplat mai ales datorită modalităţilor stilistice (opuse categoric formulei academiste, dominante în arta deceniilor anterioare) şi, pe de altă parte, insistenţei cu care programele teoretice ale lui Henri şi Luks vorbeau despre „fragmentul de viaţă cotidiană”, despre „realitatea dezbrăcată de podoabe” ca „esenţă a artei”. În termeni mai puţin precişi, ideea fusese formulată încă din prima jumătate a secolului al XlX-lea, iar pictura lui Mount, a lui Bingham, a lui Catlin şi a lui Woodville o ilustrase, fără să fi provocat reacţia negativă a criticii. încă din jurul lui 1820, Bass Otis descoperise confruntările dramatice ale omului cu maşinile gigantice, în atmosfera de infern a turnătoriilor metalurgice; pe la mijlocul secolului, tema fusese reluată de unii artişti (John Ferguson Weir, de pildă) care

împărtăşeau idealul whitmanian al „cîntecului deplin, proslăvind frumuseţea locomotivei”.

Paradoxal, „grupul celor opt” care elimina industria şi maşina din tematica artistică şi – 214 ou excepţia lui Bellows – înfăţişa o lume a îndeletnicirilor paşnice, fusese învinuit că „zăboveşte asupra aspectelor barbare din existenţa umană”[1]. Concluzia decurgea, desigur, mai mult din ceea ce Henri şi prietenii săi scriau despre scopurile artei decît din ceea ce exprima pictura lor. Pe de altă parte, consemnarea reportericească a realului aducea o modificare bruscă a idealului artistic, după o lungă perioadă în care neoromantismul şi neoclasicismul dominaseră pictura americană. Şi mai presus de toate, opoziţia criticii de artă faţă de această creaţie nu e decît un aspect particular al unei întregi ofensive a esteticii tradiţionaliste împotriva unor forme de cultură care propuneau încorporarea realului în modalităţi mai directe de expresie şi care refuzau înfrumuseţarea adevărului din viaţa obişnuită.

La cîţiva ani după cea dintîi expoziţie a „apostolilor urîţeniei”, un alt eveniment va modifica, într-o măsură însemnată, cursul artei americane. „The Armory Show” („Expoziţia de la armurărie”) din 1913 e citată adesea de istoriile culturii ca un punct de la care se produce cotitura decisivă a picturii şi a sculpturii din Statele Unite. Aş spune că o asemenea judecată e adevărată doar în parte. E drept că, odată cu expoziţia organizată în sălile cazărmii regimentului 69 de pe Lexington Avenue, arta americană modernă a pătruns mai hotărît în conştiinţa publicului. Dar, cel care răsfoieşte cataloagele expoziţiei îşi dă seama că pionierii mişcărilor moderne erau în minoritate şi că – aşa cum se relevă uneori cu luciditate – „erau înecaţi în potopul de pictură consevatoare”[2]. în expoziţie au fost aduse o mie şase sute de lucrări, dintre care peste o mie două sute erau semnate de americani, cei mai mulţi discipoli ai lui Inness,

1 **Vezi Ralph H. Blair, *An Approach to American Realism,* New York, 1971, p. 56**

2 ***John I.H. Baur, Revolution and Tradition..., p. 5***

Eastman Johnson şi Duveneck.

S-a spus că „expoziţia a constituit o confruntare directă cu principalele curente ale artei europene contemporane”[1]. Adevărul e că arta modernă germană şi italiană, rusă şi scandinavă, picturile grupărilor de la Dresda şi München, a lui Boccioni, Carrâ şi a prietenilor lor, a lui Kandinsky şi a lui Munch nu erau decît slab reprezentate şi că accentul cădea pe arta franceză a ultimelor decenii. Dar selecţia operelor cubiste şi fauviste, a acelora ale „marilor predecesori” cum erau numiţi Van Gogh, Gauguin şi Cézanne era capabilă să sugereze noutatea unei viziuni aproape cu totul necunoscută americanilor.

Reacţia criticii a fost foarte puţin favorabilă, dar —aşa cum pe drept s-a observat —tonul nu era cu nimic mai violent decît acela al cronicilor franceze de la începutul secolului. Unii au numit pictura de la Cézanne încoace „o liturghie a imortalităţii şi a individualismului deşănţat”[2]. Alţii au respins însăşi ideea organizării unei asemenea expoziţii, sub cuvînt că „ea deschide porţile unei arte străine de tradiţiile americane şi care ameninţă să ne inunde propria artă”[3]. Dar s-au făcut auzite şi glasuri ale celor care susţineau cu înflăcărare nu numai arta lui Gauguin[4], dar şi pe Matisse[5], şi pe cubişti care „au înţeles cel mai bine sensul ordinii clasice”[6]. Efectul pozitiv al expoziţiei a fost interesul artistic pe care l-a stimulat printre artiştii şi publicul american; pentru că, după New York, ea a fost organizată – într-o formă restrînsă – la Chicago şi la Boston, astfel încît, aproape întregul an 1913,

---

1 ***Milton Brown, American Painting from the Armory Show to the Depression, Princeton, 1955, p. 80***

2 **Royal Cortissoz, *Arts*, in „Century”, nr. 85/1913, p. 815**

3 **Charles M. Thatcher, *Arts,* in „Apollo”, nr. 36/1913, p. 16**

4 **Vezi Jacques Benson, *The Show*, in „Bedminster Journal”, nr. 6/1913, p. 2**

5 **W.D. MacColl, *Art of Today*, in „Forum”, nr. 50/1913, p. 24**

6 **Guy Pene du Bois, *The Armory Show*, in „Arts and Decoration” nr. 3/1913, p. 151**

ea a constituit subiectul unor discuţii pătimaşe[1]. Pentru prima dată în istoria Americii, o expoziţie de artă concentra asemenea pasiuni; dacă ar fi numai atît, şi tot ar fi îndreptăţită judecata după care „expoziţia de la armurărie” reprezintă un moment important în evoluţia artei americane.

Se omite uneori faptul că „Expoziţia Internaţională de Artă Modernă” din Lexington Avenue, era, ea însăşi, rodul unei atmosfere intelectuale pregătită de grupuri de artişti şi de scriitori new-yorkezi, mulţi dintre ei veniţi de curînd în America. Unul dintre cele mai active grupuri a fost cel format în jurul fotografului Alfred Stieglitz, proprietarul unei galerii de artă de pe Fifth Avenue[2]; Stieglitz a invitat artişti europeni care au expus aici şi au adus în America „semnul unei noi civilizaţii”[3]. Grupul care se formase în jurul lui era uluitor de eterogen: idealişti şi spiritualişti influenţaţi de misticismul întunecat, adus din filozofia orientală de Ernest Fenollosa; artişti care căutau „sub structura realului”; alţii care se opuneau „naturalului”, cerînd ca arta să exprime „idei şi nu lucruri”; mai mulţi pictori, scriitori şi esteticieni relevau, în discuţiile grupului, valoarea ideilor marxiste şi necesitatea creării unei lumi noi.

Arta europeană era proclamată „un model de înnoire a gîndirii” şi cîţiva pictori încercau, în 1907, să organizeze o clasă de pictură sub conducerea lui Matisse, încercare niciodată concretizată. Dar Stieglitz nu aspira să creeze un nou tip de artă provincială, să încurajeze

1 **Prefaţa lui Lloyd Goodrich la catalogul expoziţiei „Pionierii artei moderne americane” (Whitney Museum of American Art, 1946) reconstituie minuţios istoria lui „Armory Show”.**

2 **între 1905 şi 1951, cînd s-a închis, galeria s-a numit succesiv „Photo-Secession”, „291”, „Intimate Gallery” şi „An American Place”**

3 **Waldo Frank, *America and Alfred Stieglitz*, New York, 217 1934, p. 4**

imitarea picturii şi a sculpturii de dincolo de Atlantic; ci să-i îndemne pe americani să „întemeieze direcţiile moderne ale unei arte caracteristice în
toate amănuntele inspiraţiei şi ale expresiei”[1]. Cei care păreau să răspundă mai direct acestui îndemn erau John Marin, Arthur Dove şi Georgia O'Keeffe, ale căror stiluri, pornind de la creaţia contemporană din Europa, se dezvoltau de-a lungul unor coordonate personale. Il respectau şi îl admirau fără rezerve pe Stieglitz; întrebat cîndva ce înseamnă pentru el, ca artist, exemplul şi îndemnurile acestui om, Dove a răspuns simplu: „Totul”[2].

O altă grupare care promova ideea „necesităţii unei înnoiri profunde”, a „unei re-evaluări a principiilor artei”, a „întoarcerii spre obîrşiile pure şi sincere ale expresiei artistice” era condusă de Max Weber, un pictor de 26—27 de ani, visînd să descopere – aşa cum el însuşi proclama într-un vers scris sub evidenta influentă a lui Picasso – „lumea ascunsă sub coaja lumii”[3].

Weber se născuse în Rusia, într-un orăşel în care, ca şi în Vitebskul lui Chagall, folclorul evreiesc se amestecase cu cel slav, plămădind o artă plină de culoare. Dar, asemenea lui Soutine, el a fost înclinat să restituie nu atît sensurile legendei, cît pe cele ale tragicei existente cotidiene. Cînd părinţii lui au emigrat în Statele Unite, în 1891, Max avea zece ani; amintirile lui din orăşelul natal se vor estompa treptat, rămînînd ca un fel de abur fantastic care va învălui scenele străzii new-yorkeze.

La Institutul Pratt din Brooklyn, el a .studiat sub îndrumarea lui Arthur Dow, admiratoi a! lui Gauguin; încă de prin 1895, Dow definise compoziţia picturală „nu numai ca pe o asamblare de obiecte reprezentate veridic... ci ca pe *expresia unei idei,* părţile componente trebuind să fie puse

1 **Cf. *idem,* p. 39**
2 **Cf. *ibid.,* p. 245**
3[8] **Max Weber, *Beyond...,* in „Saturn”, nr. 8/1909, p. 16**

astfel în relaţie, încît să formeze un tot unitar”[1]. Prin mijlocirea lui Dow şi, ceva mai tîrziu, la Paris, în atelierul lui Matisse, Max Weber s-a

apropiat de modelul artei franceze pe care l-a interpretat într-un mod personal, asociindu-l cu expresionismul german. Şi, aşa cum pictorii de la „Călăreţul albastru” au relevat valoarea artei folclorice din Munţii Bavariei, din apropierea Miinchenului, mai curînd decît a aceleia din exoticele insule polineziene, unde artiştii „Punţii” din Dresda căutaseră „autenticitatea violentă a culorilor, ingenuitatea neprefăcută a armoniilor”, Max Weber s-a apropiat de geometrii le colorate ale artei indienilor din America de Nord. Integrate într-un sistem cubist[2], aceste modele se asociau cu sugestiile coloristice ale fauvismului, cu morfologia futuristă a secvenţelor de film alăturate în disocieri ale mişcării. Arta eteroclită a lui Weber respingea, însă, „exerciţiul pur formal” şi aspira să dea picturii „un înţeles expresiv”; contrastele dintre „negrul nocturn” şi „explozile de lumină”, scria el cîndva, „mişcările culorii, nu pot fi cuprinse decît cu mijloace caleidoscopice”, cuvînt care s-ar putea referi şi la diversitatea modalităţilor sale de a „vizualiza emoţiile”-.

În pictura permanent eclectică a lui Weber, se desluşesc, totuşi, cîteva etape, în care dominantele pot fi identificate. Între 1910 şi 1914, el a cultivat o tendinţă cezanniană, ducînd-o pînă la consecinţele ei cubiste, în timpul războiului, influenţele expresioniste sprijineau o viziune folclorică, pentru ca, în deceniul al treilea, artistul să se întoarcă brusc spre stilul „neoclasic” practicat pe atunci de

1 **Cf. Laurence W. Chisolm, *Fenollosa*: *The Far East and American Culture*, New Haven, 1963, p. 184**

2 **Max Weber a aderat la estetica mişcării cubiste şi a publicat şi un volum intitulat *Poeme cubiste,* una dintre puţinele încercări ale liricii americane de a adopta versul iui Apollinaire şi al lui Biaise Cendrars**

Picasso, iar apoi, pînă aproape de sfîrşitul carierei (el a murit în 1961), să-şi însuşească o expresie mai statornic apropiată de expresionismul german dinaintea primului război. Weber prelua din ideologia expresionistă (mai ales din aceea a lui Franz Marc), concepţia unui „pannaturism”, a unui animism, a unui „spirit

atotcuprinzător", pe care-l contopea cu misticismul budist şi cu acela al unor secte hasidice. Compoziţiile sale par bîntuite de vînturi tainice care mişcă formele, rup planurile de culoare, modifică echilibrul volumelor, părînd că le răstoarnă într-un spaţiu străbătut de game cromatice de o răceală nefirească.

Un alt artist ale cărui relaţii cu şcoala europeană de pictură a fost esenţială pentru evoluţia sa, a fost Alfred Maurer, prieten al soţilor Leo şi Gertrude Stein ei înşişi promotori ai artei pariziene de avangardă. Debutînd, ca mulţi alţi pictori ai vremii, sub influenţa fauvilor, el se va îndrepta, în jurul lui 1930, spre o sintaxă cubistă, justificînd-o în sensul în care o făcuse şi Braque, anume că „arta şi natura sînt două valori paralele, care nu se pot compara între ele; dacă arta e menită să exteriorizeze o emoţie ce nu este asociată cu natura, ea nu o poate face decît prin intensificarea mijloacelor ei expresive"[1]. În realitate, însă, „intensificarea" însemna doar o dezintegrare brutală a culorii, fără modificarea schemei decorative a compoziţiei.

Confruntarea cu arta europeană nu depăşea nici în alte cazuri stadiul probjemelor de tehnică a construcţiei şi a culorii. În preajma primului război mondial, doi foarte tineri americani stabiliţi pe atunci la Paris, Stanton Macdonald- Wright şi Morgan Russell, au lansat manifestul unui nou curent artistic, numit de ei „sincro- mism", pe care-l proclamau „o orientare proprie, diferită de cubism, de fauvism şi de alte direcţii ale picturii europene"[2]. Mare le-a fost, însă, dezamăgirea cînd criticii francezi au remarcat că arta lor nu se deosebea decît foarte puţin de „orfismul" lui Delaunay şi, pe de altă parte, chiar de neoimpresionismul lui Signac. Cei doi americani

---

1 **Cf. George M. Cohen, *op. cit.* p. 175**

2 **Cf. Lloyd Goodrich, *Max Weber,* New York, 1949, 319 pp. 30-31**

porneau şi ei de la teoriile lui Michel Eugene Chevreul, cuprinse într-un studiu vechi, din 1839, *Despre legea contrastului simultan al culorilor*, studiu

**[8] W illiam C. Agee, *op. cit.,* p. 27**

care, de la Kandinsky încoace, devenise faimos în mediile artistice pariziene; ei adăugau şi principiile, mai puţin cunoscute în Europa, din cartea lui Ogden Rood, *Cromatica modernă*, şi aceasta aparţinînd secolului trecut (fusese publicată în 1879).

Programul „sincromismului”, publicat de Macdonald Wright în catalogul expoziţiei new-yorkeze din 1916[1], e foarte amănunţit dar, ce e drept, nu pare prea diferit de ideile lui Kandinsky: „Mă străduiesc să-mi purific arta de orice element anecdotic şi ilustrativ, astfel încît emoţiile privitorului să fie în întregime cuprinse. în domeniul esteticii, aşa cum se transmite muzica... Arta mea urmăreşte să realizeze aceeaşi relaţie cu pictura pe care polifonia o are cu muzica. Muzica ilustrativă aparţine trecutului; ea devine astăzi abstractă şi pur estetică, efectul ei depin- zînd în întregime de ritm şi de formă. Pictura, nu trebuie, fără îndoială, să se tîrască în urma muzicii”[2].

Culoarea era principalul „agent generativ” al picturii lor şi era menită să sugereze „ritmurile spaţiale.”. Obiectele din natură erau înlăturate din aceste compoziţii cu un colorit crud, aspru, dar Russell credea că mişcările lumii şi a culorii înseamnă însăşi „mişcarea universală a vieţii”, iar prietenul său o numea „alegorie a ritmurilor anatomiei u mane „[3].

Tradiţia artei americane de a defini minuţios „obiectul recognoscibil” era întreruptă de o experienţă care descindea, în ultimă analiză, dintr-o pictură menită să restituie sensul lăuntric al obiectului din natură: aceea a lui Cézanne. Ei îi datorau sincroniştii înţelegerea posibilităţilor pe care le au planurile de a construi forme spaţiale, după cum de la cubişti învăţaseră implicaţiile

**[1] Reluat apoi, într-un *Tratat despre culoare,* Los Angeles, 1924**
**[2] Vezi Herschel B. Chipp, *Theories of Modern Art,* Berkeley, 1970, pp. 320-321**

culorii gîndite ca o „valoare non-obiectivă”.

**[8] W illiam C. Agee, *op. cit.,* p. 27**

Între 1913 şi 1918, anii afirmării sincronismului, diferentele dintre stilul lui Russell şi cel al lui Macdonald Wright erau îndeajuns de evidente; cel dintîi aplica, pe întreaga suprafaţă a picturii, culoarea, cu egală intensitate, iar modificările valorilor cromatice erau indicate în contraste puternice. Fiecare culoare îşi păstra individualitatea şi se fixa cu egală putere pe planurile compoziţiei, contestînd orice impresie de adîncime a spaţiului. Intensitatea culorilor era modelată de Macdonald Wright, astfel încît unele forme se impuneau privirii, iar altele păleau şi se pierdeau gradaţia valorilor sugerînd mişcarea în spaţiu

Russell se apropia mai mult de cubişti, în vreme ce Macdonald Wright păstra ceva din concepţiile cezanneeneale spaţiului şi, în felul acesta, rămînea, aşa cum s-a spus, „credincios simţului distanţei şi al adîncimii, care caracterizau arta americană încă de la începutul secolului al XlX-lea”[1].

Ceea ce provenea în pictura acestui sincronist, ca o consecinţă a unor teorii estetice, apărea ca o urmare firească a unei înclinaţii temperamentale în arta lui John Marin, prieten al cercului lui Stieglitz. Unii au crezut că pictorul şi-a păstrat încrederea în lumea vizibilului, pe care a descris-o în forme ce pot fi lesne identificate, şi ca o reacţie împotriva sincronismului şi a „mentalităţii lui cosmopolite, depărtată de ceea ce s-ar putea defini ca un stil specific american”[2]. Mă întorc întotdeauna – mărturisea el —spre mare, spre munţi, spre cîmpii şi spre cer, spre a mă regăsi pe mine însumi”[3]. El răspundea, astfel, printr-o adeziune la valorile stabile, la transformarea artei într-o modalitate pur tehnică de relevare a unor ritmuri cromatice şi a unor forme ingenioase.

În timpul şederii sale la Paris (între 1905 şi 1911) el s-a declarat partizan al neoimpresionis-mului, mai curînd decît al curentelor care se opuneau descripţiei vizualului. Experienţa lui

1 **Matthew Baigell, *op. cit.,* p. 202**

2 **Peyton Boswell, Jr. *Modern American Painting,* New York, 1940, p. 88**

3[8] ***John Marin by Himself,* in Creative Arts”, oct. 1928, p. XXVII**

Signac se suprapunea, în arta lui, viziunii Whis- tleriene dînd, pe la mijlocul deceniului al doilea, o pictură a efectelor atmosferice, a aerului vi- brînd neliniştit pe străzile oraşului modern. Marin nu urmărea nici să creeze „un portret al oraşului”, în detaliile lui cotidiene, aşa cum făcuse Henri, nici să picteze „oraşul ca idee”. El socotea că „e o greşeală să copiezi un obiect vizibil sau un obiect plăsmuit de minte”; el voia să picteze „mişcările străzii şi ale oraşului, aşa cum le simte artistul „să le reprezinte” în aşa fel, încît ceea ce apare pe pînză sau pe hîrtie să aibă o viaţă proprie, similară cu aceea a lumii perceptibile şi a senzaţiilor care au înregistrat-o”[1].

îngrămădea, cum obişnuia să spună, clădiri peste clădiri şi vedea „forţele inimaginabile ale lumii moderne pulsînd în aceste geometrii spectaculoase, lupta dintre masele de culoare şi dintre structuri; cînd aceste forţe acţionează, izbind, despicînd formele laterale, pe cele de dedesubt şi deasupra, pot să aud zgomotul acestei lupte ca pe o muzică a giganţilor”[2]. Teoriile expresioniste se aplică, de data aceasta, la cetatea modernă, aşa cum le aplicau grupările din Dresda şi din München la natura răscolită de puteri necunoscute; şi, mai mult decît atîta, la Marin aceste puteri deveneau prietenoase, semne ale neînfrîntului elan al oraşului.

Geometriile lui, spintecate şi recompuse apoi în ritmuri trepidante, le amintesc pe cele ale lui Delaunay cu ale cărui reprezentări ale Turnului Eiffel sînt contemporane acuarelele lui Marin, înfăţişînd Podul Brooklyn. Vocabularul artistului american este, însă, mai asemănător—dar nu identic – cu acela al futuriştilor italieni; de altfel, în 1909, cînd manifestul lui Marinetti a fost publicat în „Le Figaro”, Marin se afla la

---

1 **Frederik S. Wight, *Jo Marin – Frontiersman,* New York, 1958, fără numerotarea paginilor**

2 **Cf. Alfred Stieglitz, *Art of Today,* în „Camera Work”, 223 aprilie 1913, p. 18**

Paris şi e foarte probabil ca el să-l fi citit. Oricum, în 1910, tehnica sa, descrisă ca o „construcţie fauvistă ridicată pe schele cubiste”[1], o amintea foarte precis pe aceea a lui Boccioni.

Dar, spre deosebire de sincronişti, John Marin se sprijinea întru totul pe observaţia lumii vizibile, iar pictura era un mijloc de a susţine un contact neîntrerupt cu universul fenomenelor fizice. Mult mai tîrziu, în 1937, într-un interviu, el lansa acest îndemn: „Aş vrea să-i spun cuiva care. are de gînd să picteze: «Du-te şi vezi cum zboară păsările, cum păşesc oamenii, cum se mişcă marea. Sînt unele legi, unele formule pe care trebuie să le cunoşti. Sînt legile naturii şi trebuie să le urmezi, întocmai precum le urmează natura. Află aceste legi şi aplică-le. la pictura ta; vei afla că sînt aceleaşi legi care îi cîrmuiau şi pe pictorii de odinioară. Nu creezi formule: eşti chemat doar să le observi... întotdeauna există o anume libertate pe care ţi-o poţi lua, dar ni se pare necesar să nu ţi-o iei astfel încît să tulburi legile ce zidesc lumea»„[2].

Nu accepta nici arta lui Cézanne (pe care o considera „prea puţin apropiată de viaţă”), nici pe aceea a lui Mondrian (care, „oricît ar fi de frumoasă, nu rodeşte nimic din orizontalele şi verticalele ei prea rigide”). Tehnica lui predilectă era acuarela; astfel încît, în tradiţia lui Winslaw Homer şi a lui Prendergast, el stenografia impresii fugare pe care, către 1920, voind să le supună „legilor ce zidesc lumea” încerca să le organizeze în construcţii mai riguroase, accentuînd cîte un amănunt al geometriilor urbane, muchea unui zid, coronamentul rectangular al unui pod, streaşină cîte unui siloz uriaş.

Se alcătuia, astfel, o reţea puternică de linii drepte, compartimentînd imaginea în

1 **Matthew Baigell, *op. cit.,* p. 205**

2 ***John Marin* în „Magazine of Art”, martie 1937, p. 151**

fragmente mărunte ca de vitraliu, dîndu-i o stabilitate aparent cubistă, în realitate, însă, fără vreo legătură cu problema „esenţei vizualului” pe care şi-o punea şcoala lui Braque şi a lui Picasso.

Din 1914, Marin a alternat peisajele citadine cu unele, privelişti din Maine, de pe coasta Atlanticului, unde credea că poate găsi „ca niciunde în^ altă parte, forţele elementare ale naturii şi unde... se poate. învăţa bine ce valoare au contrastele: contrastul dintre pînzele liniştite ale bărcilor şi apele agitate ale oceanului, dintre texturile calde ale materiei şi suprafeţelor reci”[1]. Viziunea sa, comparată cu aceea a marilor pei- sagişti de la sfîrşitul secolului al XIX-lea (mai ales cu aceea a lui Ryder şi a lui Homer), e. a unui raţionalist, încrezător în capacitatea omului de a pune ordine în „agitaţia haotică a mării şi a cerului”[2]. Marin rămîne un artist al vizualului, al „suprafeţelor care comunică un sentiment stenic; lucrurile din universul apropiat nu-l înspăimîntă, forţele naturii îi apar ca nişte idei generatoare de bine şi de frumos, iar pictura lui pare a surprinde momente din procesul evolutiv al naturii, un proces ce conduce ireversibil spre desăvîrşirea individului uman”[3].

înţelesurile picturii lui Arthur Dove, un alt membru al grupului lui Stieglitz, sînt foarte diferite de concluziile lui Marin. Lumea este, în interpretarea sa, „explozia unor elanuri bio- logice”, „năzuinţa carnală, senzuală a formelor de a se organiza de-a lungul unor vectori plini de seve”[4]. În jurul primului război mondial,

1 **Cf. Barbara Rose, *American Art Since 1900, A Critical History*, New York, 1967, p. 66**

2 **Milton Brown, *op. cit*p. 125**

3 **John Wilmerding, *A History of American Marine Painting*, Salem, 1968, p. 200**

4 **Cf. Barbara Rose, *Arthur Dove Is Deal...*, in „Arts**  **Bulletin”, nr. XVI1/1946, p. 33**

Dove încerca să realizeze o sinteză între arta lui Marc (de ale cărui teorii vitaliste a fost ispitit, mai cu seamă în anii începuturilor lui artistice), arbitrarul muzical al culorii din acuarelele lui Kandinsky şi ritmul formelor puternic conturate ale lui Léger. Pictura lui Dove voia să se
depărteze de tradiţia artei care „exprimă o idee prin acumularea unor amănunte nenumărate”[1].

Şi, totuşi, pictura lui Dove nu s-a eliberat aşa cum visa el, de natura fizică; aşa cum s-a observat, arta lui a nutrit întotdeauna „o dragoste pătimaşă, sensuală, a pămîntului”[2]. întors din străinătate în 1907, s-a aşezat în Connec- ticut; acolo, într-un peisaj întunecat de pădurile de brazi şi agitat de vînturile îngheţate ale Atlanticului, Dove a avut o revelaţie asemănătoare aceleia pe care o avusese cîndva Ryder[3]. Dar artistul care trăise mai bine de cincizeci de ani în New York transcria în peisajele lui metaforice nişte visuri neliniştite, nişte idei generale despre natură: marea, cerul, pădurile împietrite sub arşiţa soarelui halucinant şi a stelelor erau proiecţii ale unei imaginaţii bîntuite de febre; formele aparent abstracte ale picturilor lui Dove sînt interpretări ale priveliştilor din zona deluroasă a Connecticutului, simplificări ale varia- ţiilor coloristice dintr-un peisaj în care succesiunea de planuri modifica necontenit culoarea obiectelor. Trunchiurile copacilor, plantele cu frunze mari sugerate de aceste picturi erau tratate în cele trei culori fundamentale (albastru, roşu, galben), în negru şi în alb, astfel încît artistul să exprime mai simplu ceea ce el socotea a fi „spiritul întregii privelişti”.

Operaţia de „captare a spiritului unui peisaj” era separată, într-un chip cam dogmatic, în trei etape: cea dintîi, descoperirea unei „condiţii a luminii”,

1 **Cf. Arthur Jerome Eddy, *Cubists and Post Impressionism*, Chicago, 1914, p. 48**

2 **Frederick S. Wight, *Arthur* G. *Dove*, Berkeley, 1958, p. 45**

3 **Vezi Samuel M. Kootz, *Modern American Painters*, New York, 1930, pp. 36—38**

unică pentru fiecare obiect în parte. Apoi, artistul definea „lumina şi culoarea caracteristice” obiectului, proces intelectual şi nu vizual, de vreme ce impunea o decantare a calităţilor „care erau reţinute de ^asimilările şi analizele mentale” ale pictorului. în cele din

urmă, se stabilea „o condiţie a formei” tipică obiectului[1]. Contradicţia teoriei „etapelor de asimilare” provenea din observaţia obiectivă a peisajului, cernută prin operaţii de generalizare a formei şi a culorii, în vreme ce exprimarea devenea pur subiectivă.

„Abstracţionismul” pe care-l menţionează multe istorii de artă în legătură cu arta lui Dove e numai aparent. De fapt, artistul realiza o interpretare decorativă, îndelung elaborată, a unor subiecte biomorfice care îşi dezvăluie relativ lesne sursele din lumea realului. Chiar şi atunci cînd liniile (organizate în perimetre apăsat subliniate sau în secante care întretaie planurile) sînt folosite arbitrar, în spiritul „formelor care se luptă între ele” ale lui Marc, sau «— sub influenţa cubismului – artistul introduce colaje, contururile rămîn descifrabile şi exprimă ambiţia „de a lua ca motive vîntul şi apa şi nisipul şi de a lucra cu ele... simplificate, în cele mai multe cazuri, reduse, la culoare, la linii de. forţă şi la substanţă, întocmai aşa precum muzica a făcut cu sunetul”[2].

Către sfîrşitul deceniului al patrulea, aria tematică s-a lărgit, fără a se fi desprins cu totul de universul natural. Însă subiectele sînt acum mai generale („un Audubon fără modele”[8]), răsărituri şi apusuri de soare, reflexe ale lunii în ape, ciclurile anotimpurilor, adesea îmbibate cu o sensualitate ardentă, principiul germinativ al naturii fiind redus la o metaforică falică. În parte, acesta e rezultatul influenţei exercitate de. grupul lui Stieglitz;

---

1 **Vezi Matthew Baigell, *op. cit.,* p. 209**
2 **Cf. Emily Wasserman, *The American Scene — Early TwentiethCentury,* Milano, 1970, p. 85**

dar tendinţa se desluşeşte şi în romanele „generaţiei pierdute” şi îndemnul de a „elibera simţurile.” nu se auzea numai în cercurile din jurul „Galeriei intime” a lui Stieglitz. Era aici un fel de protest împotriva puritanismului tradiţional, a moralei
ipocrite, care „repudia naturalul şi-l înlocuia cu dogma”[1].

Georgia O’Keeffe era soţia lui Stieglitz, ea însăşi ispitită de „imaginea precisă pe care. aparatul fotografic o poate desprinde din natură”, cum spunea un alt artist de seamă al grupului, fotograful Paul Ştrand[2]. Arta ei are o feminitate. pe care o relevă majoritatea comentatorilor; dar nu în sensul unor imagini delicate şi fragile, pentru că pictura ei a erupt, carnală, petalele florilor (subiect asupra căruia revenea aproape obsedant) dobîndind o tensiune aproape dureroasă şi devenind „adevărate mistere ale grădinii”[3], cum au fost numite cîndva.

Criticii conservatori ai vremii (unii dintre ei erau aceiaşi care respinseseră şi viziunea realistă a grupului lui Henri) au declanşat o îndelungată ofensivă împotriva^a ceea ce ei numeau „plagierea picturii europene de către cîţiva artişti ce nu au[f]nici un fel de[v]legătură cu tradiţia americană”[4]. Ceea ce era cu totul neadevărat. Pictura americană din acei ani nu contestase (cel puţin prin reprezentanţii ei cei mai proeminenţi), necesitatea preluării unor experienţe naţionale şi nici unul dintre artişti nu fusese ispitit de pilda unor scriitori precum Henry James, T.S. Eliot sau Ezra Pound care emigraseră în Europa, convinşi că pe pămîntul Americii nu poate rodi o cultură autentică. Spre deosebire de. Copley şi de West (pe care academiştii adversari ai artei noi,

---

1 **John Can ad ay, *Main Streams of Modern Art*, New York, 1959, p. 155**

2 ***Camera Eye*, în „USA Photography” nr. 10/1932, p. 50**

3 **Marsden Hartley, citât în *Georgia O'Keeffe, Exhibition of Recent Paintings*, New York, 1936, p. 4**

4 **Charles Russell, *American Tradition,* Cleveland, 1918, p. 69**

decretată P„neamexicană”, îi proclamau drept modele, pictorii secolului al XX-lea nu au visat niciodată să afle dincoace de Atlantic o atmosferă cu totul prielnică şi să se aşeze pentru totdeauna în vechiul continent. Mai mult

decît atîta, ei evocau mai frecvent decît *a* făceau grupările poeţilor moderni „testamentul spiritual al lui Emerson şi al lui Whitman”[1]. Indiferenţi, de multe ori, la justificarea filozo-fică a diverselor curente moderne, ei reţineau numai progresele din domeniul formei artistice şi *le* interpretau adesea ca pe o dovadă a neis-tovitei inventivităţi a geniului uman, de desă-vîrşire a omenirii.

Ceea ce explică de ce dadaiştii europeni, de exemplu, întîmpinaţi cu atîta entuziasm de tinerii artişti new-yorkezi care îi stimau pentru îndrăzneala cu care rupseseră cu tradiţia acade- mistă şi cu poncifurile naturalismului, nu au determinat apariţia unei şcoli americane dispusă a le urma principiile artistice. Nici Picabia, nici Marcel Duchamp nu au avut elevi, ci doar admiratori cu toate că repetatele lor vizite în Statele Unite erau foarte favorabil comentate la New York, Chicago, San Francisco, cele mai active centre de artă ale vremii. Dealtminteri, şi expresionismul, arta sfîşierilor dureroase, a îndoielilor existenţiale, a înrîurit la început, mai ales pictura lui Weber, ale cărei rădăcini erau înfipte în experienţa europeană şi nu a fost niciodată pe deplin transplantată în tradiţia Americii.

Se cuvine subliniat că, multă vreme, moder-nismul american s-a îndreptat statornic mai cu seamă spre Cézanne, spre Matisse, spre Franz Marc şi că nici modelul impresionist nu era nesocotit. Cu alte cuvinte, că figurativul a rămas, pînă foarte tîrziu, predominant în pictura Statelor Unite. Chiar şi unii artişti care

---

1 **Vezi interviul din 1928 al lui Stuart Davis, citat în Barbara Rose, *Stuart Davis and the Evolution of His Ideas*? 229 jn „Greenwich Village Bulletin”, nr. 8/1966, p. 7**

au aderat mai decis la ideile mişcării Dada, le-au preluat într-un mod îndeajuns de personal, aliindu-le cu teze (sau numai cu fragmente eterogene) ale esteticii altor curente. Cu puţină vreme înaintea morţii sale timpurii, Morton Schamberg (care publicase cîteva eseuri erudite şi sensibile, susţinînd necesitatea înnoirii expresiei artistice pe măsura schimbărilor intervenite în lumea modernă), a început să experimenteze tehnica dadaistă; dar pictura lui s-a menţinut constant în limitele unei reprezentări recognoscibile a obiectului, interpretat mai curînd în sensul decorativ. Man Ray, considerat un premergător al dadaismului (încă din 1911, concepuse o artă care „era menită să mineze raţionalismul şi să-l integreze pe om din nou în natura iraţională”[1] şi anticipa, astfel, una dintre cele mai celebre definiţii ale curentului, aceea dată de Jean Arp), şi-a simţit poziţia estetică fortificată prin prezenţa_ în New York a lui Duchamp şi a lui Picabia. între 1915 şi 1920, acest pictor şi fotograf (numit de Picabia „adevăratul mare maestru al colajului”[2]) a publicat nenumărate articole şi eseuri în apărarea insurgenţilor de la Zürich. Unele dintre acestea au apărut chiar şi după ce mişcarea se autodizolvase. Dar, în tot acest răstimp, Ray a pictat multe tablouri în care convenţiile stilistice erau de provenienţă cubistă.

Inconsecvenţele cubismului american dezvăluie, de fapt, forţa tradiţiei figurative americane. Căutările lui reflectau „dorinţa de adaptare la viaţa modernă şi nu de a se despărţi de ea”[3]. Cercul lui Stieglitz nu a agreat nihilismul dadaist. Şi, cînd, în deceniul al treilea, artiştii americani vor redescoperi ideile lui Tzara şi ale lui Hugo Ball, ei le vor interpreta mai ales în direcţia „regenerării” şi nu a „demolării” societăţii.

---

1 **Cf. William Rubin, *Dada and Surrealist Art,* New York, 1968, p. 27**

2 **Cf. Elizabeth J. Holt, *The Literary of Art History,* Princetown, 1947, p. XXIV**

3 **Matthew Baigell, *op. cit.,* p. 214**

# X. „SOLUŢIA AMERICANĂ"

Pînă la începutul secolului al XX-lea, sculptura americană a crescut mereu în umbra artei europene, reconstituindu-i eclectic momentele istorice, de la gotic la neoclasicism. Arta engleză, în vremea în care cei dintîi artişti americani încercau să stabilească o tradiţie locală, topind laolaltă amintirile operelor pe care le văzuseră acasă, nu crease o sculptură cît de cît importantă. Situaţia nu se schimbase prea mult nici pe timpul lui Copley şi al lui West, cînd Londra şi Academia ei de artă deveniseră adevărate locuri de pelerinaj pentru artiştii Noii Anglii.

Dezvoltarea sculpturii moderne de dincolo de Atlantic s-a produs, e adevărat, sub impulsul influenţelor venite din Europa; dar, între timp, modificări evidente ale experienţelor _ europene se produseseră în tradiţia americană. În primul rînd, concepţia potrivit căreia „sculptura e o artă de importanţă secundară” mi se pare a fi mai curînd un efect decît o cauză a întîrzierii cu care s-a produs definirea ei ca o creaţie de sine stătătoare. Interpretarea ei funcţională, integrarea în arhitectură sau în peisajul citadin ca o piesă aparţinînd clădirii însăşi şi subordonată planurilor constructorului vor dăinui pînă tîrziu. Înrîurirea sculpturii europene din secolul al XX-lea se va produce, la început, de-a lungul unor direcţii diverse (cea mai clară dintre ele fiind cea cubistă), dar, treptat, se vor acumula

şi aici elementele latente ale realismului (sau ale curentelor care vor fi justificate ca atare) şi, ca şi în pictură, se va constitui o artă specifică, proteică în înfăţişările ei, dar bazată pe principii estetice împărtăşite de aproape toate grupările de sculptori.

înainte de a se fi produs în alte arte, s-a manifestat aici un fenomen care pare a-l pune în dificultate pe istoricul sculpturii americane. Anticipînd ceea ce se va întîmpla cu „şcoala de la Paris”, la New York soseau artişti din multe ţări europene, dînd vieţii intelectuale a marelui oraş un pronunţat caracter cosmopolit. Situaţia nu era nouă şi cel care urmărise istoria culturii din Statele Unite în secolele precedente fusese martor al unui continuu proces de asimilare a artiştilor emigraţi din Europa. Mai marcat decît în literatură, pentru că nu era întîmpinat de barierele limbii, fenomenul fusese semnalat de multă vreme, dar niciodată pînă atunci nu crease probleme de interpretare atît de complicate.

în primul rînd, pentru că—mărturisit sau nu—cultura americană a fost socotită pînă tîrziu ca parte a celei europene; apelul lui Emerson de întemeiere a unei literaturi cu adevărat naţionale fusese lansat relativ tîrziu şi filozoful american nu întrezărise împlinirea visului său, pînă în 1855, la prima ediţie a poemelor lui Whitman. E, însă, probabil, mai greu de acceptat ideea că sculptura americană nu s-a putut defini decît prin contribuţia unor artişti veniţi din străinătate. Privită astfel, o asemenea concluzie e falsă. Pentru că sculptorii care au determinat o schimbare efectivă de perspectivă în arta new-yorkeză nu au fost, înaintea primului război, cei care se formaseră în atmosfera culturală a cercurilor europene. Gaston Lachaise, personalitatea cea mai proeminentă dintre artiştii care au venit în Statele Unite în jurul lui 1900, a emigrat cînd era foarte tînăr: avea 24 de ani şi viziunea lui era încă şovăitoare. Ceilalţi (ca lituanianul William Zorach, 

care venise de mic copil în America şi studiase la Institutul de Artă din Cleveland) nu au adoptat, la şcolile europene, (decît pentru scurt timp) stilurile' curentelor moderne. Alţii, Lipchitz şi Archipenko printre ei, au emigrat în Statele Unite tîrziu după primul război mondial, cînd artiştii americani descoperiseră de mult experienţele moderne europene şi prezenţa lor aici nu a adus o schimbare fundamentală, ci numai o sporire a prestigiului acestor mişcări.

Perioada de tranziţie a durat relativ mult; academismul unui Frederick William MacMonnies[1] şi neoclasicismul tîrziu al lui George Grey Barnard a coexistat, pînă pe la sfîrşitul deceniului al patrulea, cu soluţiile mai îndrăzneţe ale generaţiei tinere. Apropierea de arta modernă s-a produs nu prin adoptarea bruscă a stilurilor europene ci prin ceea ce critica artei americane numeşte „purificarea academismului şi a neoclasicismului”. Influenţa lui Maillol asupra lui Gaston Lachaise, cel mai de seamă sculptor american al vremii, a fost remarcată încă de la început[2] (sculptorul a emigrat în Statele Unite în 1906). Artist al nudului, Lachaise a creat o plastică a formelor sensuale; femeile au, în interpretarea lui, o vigoare şi o forţă care se deosebesc fundamental de fragila candoare a adolescentelor lui Saint-Gaudens. Şi totuşi personajele lui Lachaise păstrează, în masivitatea lor, o anume delicateţe feminină: picioarele prelungi, care abia ating pămîntul, poartă trunchiul puternic cu şolduri largi într-un fel de plutire deasupra pămîntului, în vreme ce chipul cu trăsături calme ascunde o visare tăcută, contrazicînd teluricul formelor din care e plămădit trupul.

---

1 **Totuşi, „Uniunea pentru Temperanţă a Femeilor Creştine” din Boston a protestat împotriva unor sculpturi ale lui MacMonnies pentru că bacchantele reprezentate erau „bete” şi „într-o stare de neruşinantă nuditate”. Ceea ce e îndeajuns de elocvent pentru mentalitatea unei părţi însemnate a publicului american.**

2 **Vezi Lorado Taft, *History of American Sculpture,* New York, 1930, p. 136.**

Sursele lui Elie Nadel man, polonez sosit în America în 1917 (cînd avea 35 de ani), sînt diferite: studiase la Varşovia, Cracovia München, iar la Paris îi admira deopotrivă pe Rodin şi pe cubişti. Dar, în această structură eterogenă a influenţelor care au acţionat asupra artei sale, cea mai puternică va rămîne aceea a sculpturii greceşti din secolul al V-lea. întreaga lui operă mărturiseşte preocuparea pentru înscrierea în spaţiu a curbelor şi a planurilor. „Nadelman poare reduce o formă la o stare ideală a pietrei îndelung polisate sau a bronzului neted şi strălucitor”[1]. Spiritualizarea materiei, dorinţa de a o transforma într-o valoare care să se apropie de aceea a luminii, sînt urmări ale ideilor brân- cuşiene pe care, ca atîţia alţi artişti americani, Nadelman le-a cunoscut în Europa chiar înainte de a fi fost descoperite de publicul din Statele Unite la Expoziţia de la armurăria din Lexington Avenue.

José de Creeft venea din Spania unde, în ate- lierul unui cioplitor de statuete pentru bisericile Barcelonei, învăţase să sculpteze piatra fără să folosească un model intermediar în lut. Experienţa aceasta l-a ajutat să dea lecţiei de mai tîrziu a lui Rodin (sub îndrumarea căruia a lucrat la Paris, în 1905) un înţeles mai personal: siluetele personajelor lui par a fi surprinse în clipa desprinderii din piatră, cînd îşi dobîndesc o viaţă proprie, înfrîngînd anorganicul într-o mişcare suplă, departe de zbuciumul dramatic al erorilor lui Michelangelo spre care ne duce gîndul la început. Tehnica lui William Zorach e asemă- nătoare; dar influenţa cubismului s-a asociat aici cu simplitatea clasicismului, creînd imagini de o asprime bărbătească, subliniată de muchiile zgrunţuroase ale pietrei neşlefuite. Volumele au o pondere gravă, arhitecturate în mase ample care amintesc de monumentele unei străvechi civilizaţii megalitice.

[1] **George M. Cohen, *op. cit.,* p. 80**

Paul Manship (autor al unui „Prometeu” manierist, de o eleganţă cam forţată, aşezat în mijlocul clădirilor de la Rockefeller Center din New York) şi Hugo Robus (în opera căruia se regăsesc şi ecouri din Bourdelle sau din Brâncuşi) au prelungit electismul lui Mac Monnies pînă la mijlocul deceniului al şaptelea. Gustul academic de la începutul secolului a supravieţuit, astfel, asi- milînd sugestii ale artei moderne şi realizînd o sinteză îndeajuns de specifică. Preluînd tradiţia lui Zorach, John Bernard Flannagan i-a dat un fundament filozofic mai solid, integrînd evoluţia universului într-un „proces dinamic” ale cărui etape, „naşterea, creşterea, bătrîneţea, moartea”, erau evocate ca nişte „straturi ce subzistă în fiecare dintre noi”, ca nişte „momente ale subconştientului şi ale inteligenţei lucide ale individului uman”[1]. O viaţă tragică, anii lungi petrecuţi în saloanele spitalelor (lovit de un automobil, a suferit patru trepanaţii craniene) şi în sanatoriile de boli mintale, sinuciderea care i-a curmat chinurile i-au îndemnat pe critici să atribuie operei un înţeles deprimant pe care, însă, o observaţie mai atentă îl respinge.

Sculptura lui aminteşte hieratismul artei ori- entului antic şi a Greciei pre-elenistice. Arta sa e aceea a valorilor vieţii, una din lucrările lui, de pildă se cheamă elocvent, *Triumful oului,* şi are semnificaţia unei laude a celulei originare din care se proliferează necontenit forme biologice complexe. Dacă lumea lui este „o lume a visului şi a revelaţiei”[2], acesta e visul unei lumi biruitoare, revelaţia unei frumuseţi pe care artistul nu a cunoscut-o nicicînd în existenţa lui de zbucium zadarnic.

Paralel cu aceste tendinţe de purificare a obiectului, sculptura americană a continuat să

1 ***Cf. Jacques Schnier, Sculpture in Modern America,***
2**Berkeley, 1948, p. 89 235**
[2] **George M. Cohen, *op. cit.,* p.**

dezvolte şi vechea tradiţie a portretului, adusă din secolul al XVII-lea, al cioplitorilor de chipuri. Unii dintre artiştii cei mai de seamă ai acestei direcţii, deşi au părăsit încă din tinereţe Statele Unite şi-au dobîndit faima europeană tocmai datorită însuşirilor realiste ale portretisticii create de ei. Printre aceştia s-a aflat şi Jacob Epstein, înnobilat de Coroana engleză, autor al unor busturi celebre ale unor personalităţi ca Einstein, Shaw, Haile. Selassie şi Yehudi Menuhin. Nota uşor convenţională a portretului e estompată de virtuozitatea modelajului de forţa care se concentrează adesea în trăsăturile modelelor.

Din mulţimea sculptorilor care ilustrează tradiţia realismului, cei cărora li se mai cuvine o menţiune deosebită sînt: Jo Davidson, autor al unor portrete modelate cu sensibilitate şi cu francheţe, capabile să vorbească despre universul lăuntric al celor pe care-i înfăţişau; la cealaltă extremă a realismului, apropiindu-se uneori evident de descripţia naturalistă, Malvina Hoffman, ale cărei chipuri aveau ceva din neclintirea rece a unor măşti; Mahonri M. Young, încercînd să transpună arta mişcării, învăţată din studierea sculpturilor lui Bernini, pe care le văzuse în muzeele europene, într-o imagistică a Vestului sălbatic, reprezentată cu mult simţ al autenticităţii; Gutzon Borglum, care, vreme de unsprezece ani a cioplit în stînca muntelui Rushmore din Dakota de Sud portretele gigantice a cîtorva preşedinţi americani, într-o manieră, totuşi, emfatică.

Vor mai trece cîteva decenii pînă cînd sculptura americană îşi va dobîndi o personalitate mai precis definită şi influenţele europene se vor întîlni cu tradiţiile locale într-o sinteză cu adevărat specifică.

Arhitectura care, prin şcoala de la Chicago, îşi afirmase o individualitate mai ferm conturată, va continua să asimileze, de-a lungul

primelor decenii ale acestui secol, sugestiile venite de peste ocean şi să le integreze în spaţiul american. Urbanistica devine o disciplină „la fel de nece- 236
sară ca şi mecanica şi electrodinámica”[1]; oraşele care se dezvoltă acum (Portland, în Oregon, supranumit „Atena de pe Coasta Pacificului”, este exemplul cel mai adesea citat) încearcă să stabilească un echilibru între clădirile mai vechi, neoclasice, şi cele simplificate în geometrii de metal şi de sticlă. Centrele de pe coasta de răsărit întîmpină dificultăţi mai numeroase, pentru că spaţiul urban fusese construit de mult şi arhitectura nouă nu se putea dezvolta decît înlocuind treptat edificiile secolelor precedente. Unele, ca Philadelphia, au păstrat cu pietate un „centru istoric” pe care l-au pus în valoare trasînd bulevarde largi, plantînd parcuri, separîndu-l astfel de zonele noilor construcţii. Altele, ca New Yorkul (care e clădit pe o insulă şi nu are spaţii de extindere), a ţîşnit vertical, acaparînd pe rînd cartierele vechi şi creînd un peisaj citadin eterogen, dar nu lipsit de pitoresc.

Concepţiile şcolii de la Chicago vor fi preluate de Frank Lloyd Wright şi de discipolii săi care vor pune bazele curentului „funcţional”, ale unei arhitecturi ce aspiră să asocieze „sensibilitatea epocii moderne cu tratarea tehnică a materialului de construcţie”[2]. Concomitent cu influenţa lui Wright, asupra arhitecturii din Statele Unite au acţionat ideile Bauhausului, la început indirect, prin mijlocirea studenţilor americani de la şcoala din Weimar, mai tîrziu, în deceniul al patrulea, aduse de înşişi promotorii mişcării în frunte cu Walter Gropius, emigranţi din Germania în timpul teroarei hitleriste. Cu toate că stilul clădirilor lui Gropius, ale lui Mies van der Rohe, ale lui Marcel Breuer, cuburi de sticlă şi de oţel, nu avea căldura curbelor prelungi sau a jocurilor geometrice ale

---

1 **Vincent Scully, *American Architecture and Urbanism*, New York, 1969, p. 186**

2 **Frank Llyod Wright, *The Natural House*, New York, 1963, p. 17**

lui Wright, amintind de siluetele vechilor locuinţe ale pionierilor, dar el răspundea tradiţionalului pragmatism american şi va fi acceptat fără multe rezerve.

Pe căi diferite, şcoala lui Wright şi cea a lui Gropius au determinat întreruperea tradiţiei de imitaţie neo-clasicistă pe care arhitectura americană o urmase de-a lungul întregului secol al XlX-lea. Contribuţia unor arhitecţi europeni, a lui Erich Mendelsohn, a lui Alvar Aalto, a lui Le Corbusier, deşi nu s-a materializat în multe clădiri, a avut semnificaţia unui exemplu oferit generaţiilor mai tinere de constructori americani.

Ceea ce e numit de istoricii arhitecturii moderne „soluţia americană” e identificat, în general, cu invenţia „zgîrie-norilor”. Acest tip de construcţie răspunde realităţii unor oraşe suprapopulate[1]. Experimentul timpuriu al lui Cass Gilbert, autor al clădirii Woolworth din New York (în 1913, cînd a fost terminată, era cea mai înaltă din lume), o succesiune de blocuri paralelipipedice, cu un coronament baroc, va fi continuat de generaţia lui William Lescaze, Pietro Belluschi şi Eeero Saarinen. Arhitectura americană a secolului al XX-lea se exprimă deopotrivă într-o limbă proprie şi în alte cîteva străine (mai ales în germană), e în acelaşi timp intuitivă şi depozitară eclectică a unor influenţe diverse. Stilurile colonial şi georgian au fost înlocuite brusc cu volume cubice de oţel, sticlă şi de beton armat, ingambamente spaţiale, planuri care se întretaie, au devenit locuri comune în construcţiile ultimelor decenii.

Se reflectă în aceste concepţii o nevoie dureroasă de echilibru, de reintegrare într-o natură pe care civilizaţia tehnologică o repudiase de cîteva decenii. Era şi epoca unor mari decepţii pe care

---

1 **Deşi, mai tîrziu, prin deceniile al şaselea şi al şaptelea, chiar şi oraşe care nu aveau de înfruntat aceleaşi probleme au împrumutat soluţia zgîrie-norilor, mai mult din ambiţia de a nu rămîne mai prejos decît marile centre urbane, decît dintr-o neapărată nevoie de a rezolva problemele spaţiului citadin. Efectul e hibria şi priveliştea unor clădiri de zeci de etaje ridicate în mijlocul unui cimp imens e mai mult decît ciudată.**

proza „generaţiei pierdute”, versurile unor poeţi atît de diferiţi ca structură lirică, Ezra Pound şi Sandburg, E.E. Cummings şi William Carlos Williams, Wallace Stevens şi Edgar Lee Masters, Frost şi Archibald MacLeish, dramaturgia lui O’Neil şi a lui Maxwell Anderson, estetica lui Edmund Wilson, a lui Philip Rahv şi a lui Mencken le exprimau intens. O epocă în care visul unei împliniri supreme a personalităţii umane avea de înfruntat prejudecăţile bigote ale micii burghezii şi ofensiva dezumanizantă a marelui capital. Babitt, businessmanul mărginit şi fără scrupule, luase locul titanului romantic. „America e controlată de două mii de familii, de două mii de căpitani de industrie, care nu sînt însă modelaţi din plămada eroică a corsarilor şi a piraţilor de odinioară şi le-a moştenit numai cruzimea lacomă de bani”[1], scria unul dintre criticii proeminenţi ai vremii, Granville Hicks.

„În deceniul 1920—1930, marea industrie americană a demonstrat că ştie să aplice cu îndemînare metodele unei producţii ştiinţifice. Ea a învăţat cum să producă toate soiurile de bunuri în proporţii gigantice şi la preţuri de nimic. Dar nu a învăţat cum să-şi distribuie produsul sau cum să producă bogăţia care ar fi permis desfacerea acestor bunuri. Şi în toamna întunecată a lui 1929, edificiul ei s-a prăbuşit”[2]. Sub preşedinţia lui Franklin Delano Roosvelt, s-au încercat cîteva soluţii economice care erau menite să salveze însăşi structura economică a capitalismului; una dintre aceste rezolvări de urgenţă a fost promulgarea unui program de construcţii finanţate de stat în care erau angajaţi sute de mii de şomeri. Rezultatele în plan arhitectonic au fost, însă, nefericite, oraşele americane fiind împodobite cu clădiri în serie, care nu

1 **Granville Hicks, *I like America....,* New York, 1938, p. 49.**

2 **John Burchard, Albert-Bush-Brown, *The Architecture* 239 *of America,* p. 237**

respectau cerinţele minime ale funcţionalului şi repetau fără fantezie aceleaşi faţade terne, împodobite stîngaci cu ornamente pretenţioase. Integrarea în peisajul local, în arhitectura mai veche a oraşelor era, de asemenea, nesocotită;

„torturile de carton”, cum au fost numite aceste construcţii în serie au demonstrat, aşa cum releva Wright, „incapacitatea acestei societăţi de a împăca utilul economic cu utilul arhitectonic”[1].

Arta şi arhitectura oficială repetau cuvintele fostului preşedinte Harding pe care le interpretau ca pe un îndemn înţelept la realism social: „America are nevoie astăzi nu de eroism, ci de leacuri ; nu de visuri nesăbuite, ci de atitudini perfect normale; nu de revoluţie, ci de restauraţie”[2].

În anii care au urmat morţii lui Sullivan, arhitectura americană a avut de înfrînt prejudecăţile unor constructori, adepţi ai principiilor lui Harding, ce urmăreau să găsească „leacuri şi atitudini perfect normale” şi, în pofida atacurilor mai multor umanişti precum Mencken, a dispreţului istoricilor arhitecturii (Fiske Kimball, reputat comentator al arhitecturii americane, nici măcar nu menţionează această perioadă de regres), au oprit, vreme de aproape un deceniu, evoluţia artei construcţiei. Fenomenul a fost posibil mai ales aici, unde progresul nu se putea realiza, într-o perioadă de criză economică, fără sprijinul hotărît al statului.

Comentatorii de astăzi, vorbind de perspectiva unei culturi obosite de tehnicizare excesivă a vieţii cotidiene, a unei nevoi de a construi la proporţiile făpturii umane, nu acceptă nici „epoca mamuţilor” inaugurată de Empire State Buil- ding, căruia îi recunosc doar meritul de a fi demonstrat „o uimitoare îndemînare în coordonarea activităţilor multiple ale arhitecţilor şi constructorilor”, dar fără rezultate estetice notabile[3]. Adevărul e că

---

1 ***The Natural House, p. 164.***

2 **Cf. Michael F. Stralsund, *A Social of Modern American*, New York, 1972, p. 89**

3 **Vezi John Burchard, Albert Bush-Brown, *op. cit.,* pp. 238-239**

ritmul arhitecturii din marile oraşe americane, mai cu seamă din New York, de-a lungul lui Fifth Avenue, al lui Avenue of the Americas, al lui Park Avenue, are o incontestabilă grandoare, planurile ample de sticlă şi de metal armonizîndu-se în geometrii riguroase şi că imaginea norilor mişcîndu-se pe cer, în zilele senine, se reflectă în ferestrele largi ca în nişte ape ciudate. Dar e tot atît de adevărat că, în acest peisaj, clădirile deceniului al treilea, cele mai multe greoaie, pretenţioase, nu par a se lega în nici un fel de construcţiile contemporane şi nici de cele ale începutului de secol. Zidurile lor de ciment cenuşiu, împodobite cu naiade şi cu atlaşi de alamă strălucitoare sînt, cum s-a spus, „ale unei lumi prospere, dar lipsită de gust, mediocră şi plină de sine”[1].

E drept, însă, că se desluşesc aici şi rezultatele unei aplicări stîngace a „legii zonării” din 1916, legea lui Hugh Ferriss; în esenţă se stipula o proporţie obligatorie între baza şi înălţimea clădirii, vrînd să dăruiască mai multă lumină străzii şi clădirii înseşi. O linie imaginară era trasată din mijlocul străzii pînă în punctul în care se stabilea „verticala locului”; de aici, se determina aşa-numita „anvelopă” a clădirii, ceea ce conducea, în cele din urmă, la o structură repetată de aproape toţi constructorii de pe atunci: un fel de piramidă în trepte largi, încheindu-se cu un turn paralelipipedic. Puţini au fost aceia care, folosind plăcile de faianţă colorată şi cărămidă smălţuită, au ştiut să confere blocurilor masive de beton o înfăţişare mai vioaie. Sau care, ca Raymond Hood şi John Howells, constructorii imobilului lui „Daily News” din New York, au integrat lumina şi umbra în verticalele prelungi ale zidurilor. Sau, ca la Rockefeller Center (proiectat, în jurul lui 1930, de Hood, Hofmeister şi Corbett), au creat un ritm amplu al celor paisprezece

---

1 **Lewis Mumford, *The Culture of Cities*, New York, 1938, p. 160**

zgîrie nori care oferă puncte variate de perspectivă şi par a-şi mişca faţadele odată cu mişcarea privitorului în jurul lor. în general, însă, „legea Ferriss” a limitat posibilităţile de invenţie ale arhitecţilor şi, cu destul de rare excepţii, nu a încurajat creaţia celor care aveau să pregătească epoca de avînt de după 1940.

## XL ARTA „PROVINCIALĂ" ŞI ARTA „INTERNAŢIONALĂ"

Perioada cuprinsa între cele două războaie mondiale, agitată şi tulbure, a produs o arta foarte variată, ale cărei coordonate cuprind felurite formule ale abstracţionismului, dar, în acelaşi timp, definesc şi o hotărîtă orientare spre modalităţi ce decurg din tradiţia realismului. Pentru mulţi atotputernici din vremea guvernării preşedinţilor Harding, Coolidge şi Hoover, războiul însemnase crearea unor posibilităţi fără precedent de lărgire a comerţului cu Europa. „Internaţionalizarea vieţii americane”, formulă adesea repetată de ei, era înţeleasă, în primul rînd, ca o lărgire a pieţei; cultura vechiului continent era privită cu aceeaşi neascunsă rezervă. Intelectualii americani care emigraseră în Europa, sperînd să „redescopere rădăcinile umanismului şi să le transplanteze în atmosfera de acasă, sufocată de business”[1], se întorceau pe rînd, dezamăgiţi de o lume potrivnică, de aceeaşi ofensivă a capitalului ce avea să culmineze în venirea la putere a naţional-socialismului.

„Internaţionalizarea” rămînea o expresie lipsită de înţeles într-o vreme în care Congresul vota o lege restrictivă a emigrării, stabilind cote preferenţiale ale celor acceptaţi în Statele Unite, începînd cu reprezentanţii „rasei anglo-saxone” şi excluzînd aproape cu totul pe africani şi pe asiatici. E timpul faimoaselor atacuri împotriva

1 **John Dos Passos, *În All Countrier*, New York, 1934, p. 82**

organizaţiilor muncitoreşti (procesul lui Sacco şi al lui Vanzetti nu e. decît exemplul cel mai cunoscut), al paradelor Ku Klux Klanului, al proceselor puse la cale împotriva profesorilor care susţineau darwinismul. Decepţia artiştilor s-a tradus, uneori, într-o atitudine mai puţin receptivă faţă de cultura europeană şi prin reluarea, într-un alt plan, mai dramatic, a încercărilor „şcolii de pe Hudson" care voia să regăsească în viaţa rurală valorile tradiţionale americane; alteori, într-o viziune plină de spaime a prezentului, într-o incapacitate declarată de a construi un nou mit al Americii.

Experienţa lui Robert Henri şi a cercului său era aplicată acum şi la lumea satului unde, ca şi în literatura lui Faulkner, se descoperea o tensiune tragică foarte depărtată de idilismul sfîrşitului de secol al XlX-lea, cînd preeria era socotită „depozitară a frumuseţilor pe cale să fie pierdute aiurea". Unii, precum Thomas Hart Benton, pictează – s-a spus – „elegii ale paradisului pierdut pentru totdeauna şi vor să descopere drumul spre alte cîmpii Elizee, deocamdată desluşite vag prin ceaţa vieţii pastorale"[1]. Alţii (şi se citează mai ales exemplul lui Edward Hopper) par dezorientaţi şi copleşiţi şi nu sînt în stare să propună nici măcar soluţii utopice. Puţini sînt cei care se împacă cu starea socială de lucruri, „frica de prezent fiind, evident, prea puternică pentru a putea fi întîmpinată cu inima deschisă"[2].

O altă grupare de artişti, condusă de Ben Shahn, continua să aplice principiile şcolii lui Henri, dar depăşea nivelul relaţiilor dintre indivizi, învestindu-le cu implicaţiile sociale şi comentîndu-le din perspectiva unei ideologii artistice care susţinea că orice creaţie trebuie să transmită un mesaj de idei. „într-o epocă în care totalitarismul era în ascensiune, iar vechile crezuri democratice se dezintegrau, aceşti artişti se dedicau unei cauze civice generoase, respingînd – aşa cum ar fi putut s-o spună ei înşişi – luxul de a se retrage în propriul atelier sau în grădina casei, departe de

1 **Grace Pagano, *Contemporary American Painting*, New York, 1945, p. 64**

2 **Matthew Baigell, *op cit.*, p. 215**

zgomotul străzii şi al forului public”[1].

Gruparea numită „a precizioniştilor” încerca să integreze arta de avangardă în forme tradiţional realiste, iar alţii preluau direct, cu prea puţine modificări, modalităţi ale artei contemporane europene. Se împrumutau geometriile cubismului analitic sau ale neoplasticismului cărora, deşi promotorii lor voiau să le dea un înţeles social, să le atribuie puterea de a „contribui la perfecţionarea societăţii”[2], li se dădea o replică foarte violentă, uneori prea rigid tezistă, de către grupurile realiste.

Precizioniştii (cărora, în unele volume de critică, li se spune şi „cubiştii-realişti”) începuseră să-şi afirme un stil propriu încă înainte de 1920. Ei nu au format niciodată o şcoală în înţelesul strict al cuvîntului, nu au publicat manifeste şi nici măcar nu au organizat expoziţii de grup. Dar în pictura lui Charles Demuth, a lui Charles Sheeler şi a altor artişti de mai mică importanţă, aşa-numitul „deceniu al uraganelor”, cum i s-a spus deceniului al treilea, e interpretat dintr-un unghi comun.

Cele dintîi semne ale unei noi stilistici datează din 1917, cînd Demuth a început să exploreze lumea uzinelor şi să o traducă în geometriile unui fel de desen de planşetă, epurat de orice căldură omenească. Efectele de lumină, anvelopele de aer nu erau chemate să îndulcească formele trasate clar, tăios, forme care par că nu îmbracă nişte mase ponderabile, ci se detaşează în contururi metalice, de un albastru rece sau de un

---

**1** ***ibid.*** **pp. 215—216**

**2 Vezi Rhodes Johnson,** ***În Defense of Abstract Art*****, în „Parnassus”, XII (dec. 1940), pp. 9—10**

cenuşiu aproape alb. Comparaţia cu futurismul[1] e adevărată doar într-o foarte mică măsură: în pictura lui Demuth, coşurile de fabrică, albe, fără fum, tubulaturile halelor de maşini, sînt reprezentate cu o detaşare care contrastează nu numai cu vîrtejurile din compoziţiile italienilor dar şi cu pasiunea peisajelor industriale ale unor Sloan sau Marin.

Arta aceasta era rezultatul unor combinaţii ale geometriilor cubiste cu formele mecanice, concrete şi impersonale, ale lui Marcel Duchamp[2] şi cu transpunerea netă, obiectivă, a imaginii fotografice. Cînd se vorbeşte despre „caracterul american" al acestor picturi, nu se implică neapărat inspiraţia dintr-o realitate specifică; datele concluziei estetice sînt determinate de modul particular al construirii compoziţiei. Ordinea transformării în imagine picturală e modificată fundamental: Demuth proceda în spiritul picturii din secolul al XlX-lea, identificînd obiectele particulare, simplificîndu-le apoi, şi nu le concepea ca pe nişte forme pe care să le pună în relaţie fără a ţine seama de realitatea lor concretă. Adeziunea lui la cubism, deşi nu a însemnat acceptarea integrală a tezelor lui Picasso şi ale lui Braque, provenea din recunoaşterea obiectului ca sursă a picturii, convingere pe care o împărtăşea cu artiştii parizieni, deşi o înţelegea într-un chip diferit şi nu ducea analiza formei concrete pînă la transformarea ei în ritm geometric pur.

Dar, ca în atîtea alte cazuri, efortul lui Demuth de a realiza o artă „impersonală în care să nu fie implicată personalitatea pictorului, a eşuat. Fabricile pictate de el au înfăţişarea unor totemuri care se năruie lent în mijlocul unor peisaje pustiite de secetă şi de nevăzuţi vapori otrăviţi. Una dintre aceste

---

1 **Vezi Suzanne La Follette, *Art in America,* New York, 1929, p. 46**

2 **Cîteodată, artistul francez era cel care dădea titlurile 245 compoziţiilor lui Demuth.**

compoziţii se numeşte *Egiptul meu*, aluzie metaforică la uscăciunea locurilor, la giganticele construcţii, la vechi mile istorice.

Asemenea eroului din romanul *Rîul Hudson intre talazuri*, publicat de Edith Wharton cam în aceeaşi vreme în care Demuth expunea *Egiptul*, pictorul descoperea o lume a tehnicii îmbătrî- nite înainte de vreme, amintind doar ca o umbră întunecată şi nefericită de idealul optimist, plin de sevă al industriei proslăvite cîndva de Whitman.

Ca şi Demuth, Charles Sheeler a propus o viziune simplificată a realităţii, într-un context cubist, dar obiectului individual i se acorda, în compoziţiile lui, o importanţă chiar mai mare decît aceea pe care i-o dăduse autorul Egiptului. Elementul concret e subliniat cu atîta precizie, încît întreaga realitate devine de o claritate halucinantă, contururile definindu-se, parcă, într-un aer rarefiat care nu are putere să învăluie şi să mistifice formele. Sheeler studiase desenul industrial (a lucrat multă vreme în atelierul de proiectare al uzinelor Ford din Detroit, ale căror ziduri albe şi macarale gigantice, roşii şi cenuşii le-a evocat adesea) şi, ceva mai tîrziu, şi-a dobîndit faima de maestru al fotografiei[1], date biografice în stare să explice, în bună parte, viziunea lui „precizionistă”. Pe la mijlocul deceniului al patrulea, el a început să transforme obiectele solide în succesiuni de planuri transparente, astfel încît „conturul precumpănea asupra masei”, calitate interpretată ca „un recurs la prezenţa reală a formei, apăsat subliniată”[2].

S-a spus, pe drept cuvînt, că determinantă în arta lui Sheeler a fost – totuşi – apropierea de tradiţia realismului din secolul precedent[3]; aşa cum, odinioară, Ralph Earl dăduse portretisticii europene o tentă americană, tot astfel Sheeler a fost unul dintre artiştii care au interpretat

---

1 **Sheeler a fost, împreună cu Stieglitz şi cu Strand, unul dintre primii fotografi americani care a dat acestei arte un fundament estetic.**

2 **Frederick S. Wight, *Charles Sheeler,* în „Art in America”, LXII, (oct. 1954). p. 197**

3[8] **Vezi Matthew Baigell, *op. cit.,* p. 222**

modernismul francez din perspectiva experienţei

artistice a „şcolii de pe Hudson”. E semnificativă împrejurarea că, vrînd să-şi definească arta, el a făcut apel la ideile lui Âsher B. Durând, declarîndu-se, ca şi autorul *Spiritelor înrudite*, partizan „al picturii care ajunge la ţintă fără să poarte semnele lungii ei călătorii” şi nu al aceleia „care-şi dă în vileag rănile căpătate în luptă”[1]. Şi, chiar şi în tablourile în care imaginile sînt preluate din stricta realitate modernă, trecutul pîlpîie sub coaja subţire a geometrii lor tehnice şi ameninţă să iasă la lumină, nu numai sub chipul simplificărilor ce provin din pictura şcolii de pe Hudson, ci sub acela al tehnicii „trompe- roeil”-ului, cultivat la sfîrşitul secolului de Harnett şi de Peto, adevăraţi premergători ai „precizionismului”.

Edward Hopper (care nu şi-a manifestat vreodată o simpatie deosebită pentru gruparea „preci- zioniştilor”, dar continuă să fie prezentat, nu o dată, în aceleaşi capitole consacrate de istoriile de artă lui Demuth şi lui Sheeler) a fost preocupat de reprezentarea aceleiaşi lumi deprimante. Ceea ce spunea cîndva despre contemporanul său, Charles Burchfield, se poate aplica aproape întru totul la propia-i creaţie: „el a cuprins viaţa sufocantă a suburbiei şi a micului oraş american, de un prost gust ţipător, şi – mai presus de orice – trista dezvoltare a unui întreg peisaj social”[2]. Hopper urmărea cu mai multă consecvenţă decît Sheeler (era mai indiferent la teoriile estetice moderne decît era pictorul precizionist[3]) datele obiective ale realului. Cromatica lui voia să surprindă culorile vechilor case new-yorkeze, pereţii lor de un roşu concentrat, albaştri sinilii, sau de un galben acrid. Sînt şi astăzi cartiere întregi în care, parafrazînd o frază celebră, străzile au

1 **Cf. Frederick S. Wight, *op. cit.,* p. 199**

2 **Edward Hopper, *Charles Burchfield,* în „The Arts”, XIV (jul. 1928), pp. 6—7**

3 **Vezi LIoyd Goodrich, *Edward Hopper,* New York, 1971, p. 36**

început să semene tot mai bine cu picturile lui Hopper.

Simţul spaţiului în aceste peisaje e. tradiţional, iar artistul urmăreşte reprezentarea formelor din natură, aşa cum le vedea, acolo unde Sheeler introducea simplificările geometrice. Subiectele nu erau preluate din lumea industriei moderne, nici din peisajul oraşului copleşit de construcţii înalte. Tema asupra căreia a zăbovit mai îndelung a fost dispariţia vieţii patriarhale, eleganţa veştedă a vechilor case din epoca victoriană, străzile pustii în lumina necruţătoare a amiezii. De multe ori, aceste imagini au ceva spectral, pictorul le separă net de privitor, prin orizontala tăioasă a unei linii ferate părăsite, alteori scenele domestice, de un covîrşitor plictis, restaurantele goale văzute prin fereastră, luminate gălbui de un bec stingher, sînt venite, parcă, dintr-o altă lume, o lume împietrită pe veci într-o dureroasă nemişcare.

Hopper a descris o Americă lipsită de mari idealuri, obosită. Elev al lui Henri (între 1900 şi 1906), el nu a acceptat estetica „spontaneităţii” predicată de şeful grupului „celor opt”; respin- gînd „izbucnirile temperamentale”, Hopper nu voia să atingă „descripţia de o rece detaşare”, ci să realizeze,, o transcriere cît mai exactă cu putinţă a *celor mai intime impresii pe care le am despre natură”*[1] (s.n.). Sînt descrieri ale banalului, ale unei vieţi searbăde şi apăsătoare. Pe locurile pe care, cu o sută de ani în urmă, Thomas Cole le visa împodobite de edificii amintind de gloria Atenei şi a Romei, Hopper descoperea străzi cu ziduri coşcovite, cu ornamente zadarnice deasupra geamurilor sparte, străzi cu umbră săracă, prăfuite şi cu oameni trişti şi singuri. Picta, pentru a folosi vorbele unui mare poet al

1 **Cf. XXX, *Edward Hopper*, Catalogul expoziţiei de la Muzeul de Artă Modernă, New York, 1933, p. 17**

vremii, Wil- liam Carlos Williams, „frumuseţea chipurilor teribile ale nimicniciilor noastre”[1].

Dar cel care a pictat cu mai neiertător sarcasm aceste „chipuri ale nimicniciei” a fost Grant

Wood, artist ale cărui picturi cuprind o critică acerbă a spiritului mic-burghez, pretenţios, opac şi agresiv. Observaţia realistă e distilată aici în imagini cu un înţeles clar alegoric; oamenii eroici ai lui Bingham, Mount şi Sidney (din arta cărora descinde, într-un fel şi tehnica desenului şi a compoziţiei lui Wood), au devenit fantoşe descărnate, aparţinînd veacului trecut, indiferente la progras, dacă nu opunîndu-i-se de-a dreptul.

Compoziţia intitulată *Gotic american*, pictată în 1930, a fost una dintre cele mai controversate opere ale picturii din Statele Unite în vremea dintre cele două războaie. Dar nu calităţile ei picturale au fost cele care au provocat îndelungata dispută, ci ideologia socială a artistului. Tabloul înfăţişează o pereche de bătrîni fermieri, cu privire rece, fără surîs, în faţa casei lor ale cărei ferestre în ogivă par ciudate, fără sens, pe. pereţii de scîndură. Căldura sufletească, voia- bună a personajelor lui Eastman Johnson au rămas departe şi au fost înlocuite cu o încăpăţînată şi habotnică aversiune faţă de mersul lumii.

Sentimentul acesta e încă şi mai evident în *Fiicele Revoluţiei*; cele trei doamne arogante, cu surîs cusut subţire pe obrajii transparenţi ca pergamentul, sînt membre ale unei asociaţi« conservatoare, „Fiicele Revoluţiei Americane”, care îşi declară deschis opoziţia şovină faţă de tot ceea ce, în opinia lor, nu reprezintă „spiritul pur american”. Personajele lui Wood,

1 ***Cf. Marcus Cunliffe, The Literature of the United States, p. 254***

îmbrăcate corect, dar cu un gust vetust pentru dantele (pictate cu o minuţie care-l aminteşte pe Klimt), pozează, mîndre, în faţa unei copii cromolitografiate a compoziţiei lui Leutze, *Washington trecîncl rîul Delaware*, simbol al gloriei de odinioară, al Revoluţiei de la ’76; dar cele care se proclamă „fiice” ale acelei Revoluţii, sînt nişte doamne bătrîne şi uscate, sorbindu-şi ceaiul în tihnă cu ifose aristocratice.

împreună cu Thomas Hart Benton şi cu John **249** Stuart Curry, Wood a fost unul dintre membrii proeminenţi ai mişcării regionaliste care s-a conturat în cursul anilor ’30. Regionalismul nu defineşte o ideologie artistică şi socială comună unui grup mai larg de pictori; termenul a fost lansat şi susţinut de criticul Thomas Graven (care-l preluase din critica literară, unde el se aplica, de pildă, poeziei lui Robert Frost). Expresia e însă vagă şi, într-o oarecare măsură, înşelătoare: „regionalism” însemna, în concepţia lui Craven, „o artă care se opune dependenţei coloniale faţă de stilurile şi de atitudinile europene”[1], altfel spunînd, „o artă inspirată din tradiţiile şi din realităţile americane”[2]. Artiştii erau îndemnaţi „să scruteze ţara cum nu a făcut-o nimeni pînă la ei”[3]; şi, dacă, uneori, regionalismul era redus la o retrospectivă nerelevantă („experienţa şcolii de pe Hudson —s-a spus, poate prea aspru – devenea o sporovăială între vecini care vorbesc peste gard”[4]), nu e mai puţin adevărat că, în unele cazuri, s-au aprofundat trăsăturile unei realităţi sociale, ale psihologiei unor categorii de oameni pe care formulele artistice preluate direct sau indirect din experimentul european nu îşi

1 **Thomas Craven, *Contemporary Trends*, New York, 1931, p. 106**
2 ***Ibid.,* p. 86**
3 ***Ibid.,* p. 143**
4 **Matthew Baigell, *op. cit*p. 227**

propusese să le înţeleagă.

Regional işti i nu erau în mod necesar conservatori; unii, ca Wood, erau partizani ai noii politici a lui Roosevelt, alţii (Benton printre aceştia), susţinători ai idealului populist. Crezul politic al lui Thomas Hart Benton se descifrează cu uşurinţă în tematica artei lui. Subiectele tablourilor lui reconstituie o istorie a Americii profund tulburată de pierderea definitivă a vieţii bucolice de odinioară (a ceea ce s-a numit „frontiera Vestului sălbatic din trecut”[1]), o istorie a oamenilor şi nu a ideilor abstracte, o istorie

1 **Vezi William E. Leiichtenberg, *The Great Depression*, tn volumul antclogic *The Comparative Approach to American History,* (editat de C. Vann Woodward), New York, 1968, p 302**

a vieţii citadine şi a celei rurale. Dacă Hopper era un observator şi un analist al Americii contemporane, Benton s-a declarat de la început „un participant, un om care pictează *dinăuntru* şi nu priveşte lumea prin lentilele ocheanului”[1].

El nu credea că energiile Americii au îngheţat pentru totdeauna; imaginea ţării lui era, pentru el, aceea a unei lumi dinamice care a fost capabilă să transforme „o naţiune a preeriilor şi a frontierei” într-un constructor al marii industrii”[2]. Ceea ce a condus la o viziune întrucîtva convenţională, pentru că din marginea acestor energii lipsea tocmai resortul determinant al mişcării, conflictul social, redus la o formulă adesea pur ilustrativă.

Deşi nu ignora arta europeană contemporană (înainte de război făcuse parte din gruparea sincroniştilor), Benton s-a apropiat decis de arta tradiţională realistă a Americii în frescele de la Şcoala new-yorkeză de Studii Sociale, el picta adevărate privelişti panoramice ale locurilor şi obiceiurilor din diferite regiuni ale Statelor Unite, catalogînd industriile, comerţul, barurile, studiourile cinematografice, spitalele, cu un ochi atent, clar cu un fel de obiectivitate indiferentă. Tehnica desenului o aminteşte mai curînd pe aceea a ilustraţiilor din secolul trecut şi pe a rotogra- vurii, decît pe a muraliştilor mexicani. Naraţiunea se realizează, e adevărat, tot printr-o juxtapunere a scenelor; dar îi lipseşte patima de legendă expresionistă din picturile vaste ale lui Rivera, Orozco sau Siqueiros. Momentele vieţii americane sînt despărţite net prin nişte bare desenate ferm, care vor să reconstituie arcurile unei arhitecturi de secol al XlX-lea.

Benton introducea mitologia în existenţa modernă, nudurile lui (atacate violent de „ Liga pentru morală” a doamnelor new-yorkeze) se intitulau *Persephone* sau *Suzana şi cei doi bătrîni*.
Dar, asemenea lui Leopold Bloom al lui Joyce, personajele —plasate în peisajul concret al seco-

---

1 **Cf. Th. Lewis Harpertown, *Benton*, în Art in America”, LXIV (dec. 1954) p. 38**

2 ***Ibid.,* p. 29**

lului al XX-lea —reduceau mitul la proporţiile micului burghez contemporan, aureola legendară sc risipea şi se pierdea cu desăvîrşire.

Preocuparea de a integra arta în realităţile sociale, de a investiga relaţiile ei cu lumea contemporană şi eficienţa ei în confruntarea dintre diversele tendinţe politice, este comună unui mare număr de scriitori şi de artişti americani ai vremii. Mulţi dintre ei aflau răspunsul în marxism; şi angajarea socială devine, în deceniul al patrulea, o trăsătură definitorie a mişcării artistice americane. „Caracterul social al artei”, „necesitatea de a transforma pictura într-o armă a luptei de clasă” vor fi principalele teze ale unor organizaţii profesionale care vor lua fiinţă în jurul lui 1936. „Congresul artiştilor americani”, întemeiat în 1936, urmărea „să dea substanţă concretă ideilor marxiste” şi „să-i înzestreze pe artişti cu forţa de a promova un umanism eliberator care să-i ajute să deseneze portretul acestei lumi şi al acestei epoci”[1].

La această mişcare, năzuind să dea artei un sens social mai profund, „să o prefacă în modalitate de înnoire a Americii”, au participat grupări cu ideologii estetice foarte diverse. Protestul împotriva injustiţiilor generate de capitalism era susţinut în forme artistice variate, unite, însă, de conştiinţa că „artistul e un cetăţean, mai mult decît atîta, un proletar” şi că, „prin însăşi poziţia lui în societate, el nu poate accepta soluţiile propuse de capitalism”[2], Grupul care îşi formulase o ideologie mai consecventă decît a tuturor celorlalte a fost cel care s-a numit el însuşi „al realiştilor sociali”. Viziunea lor se întemeia pe datele realului, interpretate din perspectiva materialismului dialectic. Visul de libertate care-i adusese pe emigranţii europeni, de-a lungul secolelor, spre pămîntul Americii, nu era evocat doar cu nostalgia idealurilor pierdute; el era opus

---

1 **Cf. Louis Harap, *Social Roots of Arts,* New York, 1949, p. 68**

2 **Ben Sfiahn, eitat in Ralph Horowitz, *Art and Society,* New York, 1967, p. 30**

 **[1]*fbid.,* P. 32**

realităţilor ca o imagine a unei lumi pierdute pentru totdeauna, şi care nu poate reînvia, mîntuitoare, în vremea de dureri şi descurajări a deceniului al patrulea, ci „trebuie să se modeleze după tiparele contemporane”, pentru că, „aparţinînd istoriei, ea nu are cum să prefacă din nou trecutul în viitor”[1].

Realiştii sociali trăiau în New York, colaborau la revistele publicate aici, expuneau la galeriile din Greenwich Village şi din Harlem. Arta lor se dezvoltase mai ales din tradiţiile graficii militante pe care o publicaseră, în anii anteriori, revistele progresiste „The Masses”, „The Liberator”, „The New Masses” sau „The Mainstream”. În paginile acestor publicaţii erau publicate nu numai desene şi gravuri ale artiştilor americani, (cel mai activ dintre ei fiind William Gropper, căruia i se spunea „Daumier al Americii”) ci şi ale unor europeni care îşi afirmaseră crezul umanitar, antifascist; arta unor Barlach, Kaethe. Kollwitz, Masereel, Grosz devenise familiară cititorilor, iar opiniile critice ale unor scriitori şi esteticieni marxişti din Franţa, din Uniunea Sovietică, ale unor intelectuali antinazişti refugiaţi din Germania erau adesea traduse şi publicate aici, alături de articole ale unor scriitori militanţi americani.

Ca şi la începutul secolului, ideile artiştilor nu s-au cristalizat într-un stil unitar; dar o evidentă atmosferă expresionistă învăluie lucrările celor mai mulţi dintre ei. Cel care a contribuit, fără îndoială, în chipul cel mai decisiv la definirea unor tendinţe caracteristice ale realismului social a fost Ben Shahn; ciclul dedicat *Patimilor lui Sacco şi ale lui Vanzetti* a constituit un moment semnificativ în evoluţia unei arte civice americane. Asemenea multor artişti ai vremii, el a socotit că arta modernă franceză, „chiar dacă

a crescut din realităţile unei lumi care era confruntată de probleme la fel de tragice ca şi acelea ale Americii”, nu poate răspunde „înfăţişărilor din ţara noastră”[1]. Era aici un nou apel la specificitate, lansat de data aceasta din perspectiva unor evenimente politice caracteristice vieţii din Statele Unite, în acea vreme a marilor conflicte. Execuţia celor doi emigranţi italieni lua proporţiile. unei răstigniri, dar calvarul lor era acela al unei întregi categorii, judecătorii şi călăii erau „fariseii care aspirau să crucifice lumea dreptăţii, a nevinovăţiei şi a bărbăţiei”[2], simbolizată de Sacco şi Vanzetti.

Cei dintîi membri ai grupului realiştilor sociali – Ben Shahn, fraţii Soyer, Reginald Marsh, Peter Blume. (acesta fiind autor al unor imagini de structură suprarealistă, înfăţişînd căpeteniile fasciste sub chipul unor animale hidoase, pornite să nimicească lumea), Philip Evergood —au proclamat arta ca pe „o modalitate uitată de angajare politică”. Sau, cum spunea unul dintre ei, Marsh, „un mijloc al cărui efect să ajungă să fie acela al afişului şi să convingă, la fel de direct, ca un program inteligent de reforme sociale”[3]. Generaţia mai tînără —Jack Levine, Jacob Lawrence, George Tooker, care a aderat la ideile grupului în timpul şi imediat după al doilea război —a încercat să apropie arta socială de o exprimare mai puţin specific americană, elementul esenţial al operei fiind „subiectul, realitatea concretă sau simbolică” şi nu „stilul, factor variabil în funcţie de epocă şi de individ”[4]. În această perioadă (şi mai ales în anii ’50), expresionismul, prezent încă de la început în pictura şi în grafica realismului social, a fost aplicat în sensul unei descripţii virulente a unor categorii sociale precis definite, şarjă sardonică

a unor reprezentanţi ai capitalului şi ai puterii

---

1 **Cf. Raymond Stanton, *Ben Shahn,* in America Today”, III (oct. 1968), p. 6**

2 ***Ibid,* p. 8**

3 **În Selden Rodman, *Conversations with Artists*, New York, 1961, p. 134**

4 **Frank Getlein, *Jack Levine*, New York, 1966, p. 93**

constituite, reduşi la zoomorfii dezgustătoare. Acesta e cazul lui Levine. Alţii (precum George Tooker) compuneau alegorii ale vieţii cotidiene, coridoare ale staţiilor de metro, repetări îngheţate ale unor arhitecturi geometrice prin care se rătăcesc oameni cu priviri obosite şi înspăimîntate.

Pictura lui Jacob Lawrence condensa experienţa vieţii din ghettoul negru, cu sordide case de raport, cu atmosfera lui înăbuşitoare, cu oameni plini de vitalitate, apăsaţi însă de sărăcie. Pe ecranele largi ale zidurilor vopsite în culori tari, se proiectează siluetele fără relief tăiate parcă din hîrtie. Metaforele se alcătuiesc tot din amănunte reportericeşti ale vieţii zilnice; crucile din atelierul unui pietrar instalat (ca atîţia alţii, şi, în ziua de astăzi) în subsolul unei case fac şi mai concretă prezenţa morţii.

Realiştii sociali considerau arta ca o manifestare specifică a vieţii. Problema principală a artistului era aceea a alegerii subiectului, fapt care trecea, în multe împrejurări, valorile stilistice pe planul al doilea. Redusă la o relatare directă a elementului real, pictura ar fi fost ameninţată să nu depăşească semnificaţia documentului. Adevărul e că, încă din momentul alegerii, artiştii care aparţineau acestui grup respingeau viziunea naturalistă şi se îndreptau spre subiectele capabile să dea un sens observaţiei sociale. Philips Evergood exprima această concepţie, spunînd: „Artistul are datoria să-i cunoască pe oameni şi să ştie, din capul locului, care dintre ei îi pune la îndemînă mai multe mijloace de a vorbi despre adevărul vremii lui. Nu poţi să te aşezi, pur şi simplu, la masa de scris şi să compui *Nana* fără să fi trăit alături de ea, fără să fi dus o viaţă a dracului de grea, într-un subsol friguros, laolaltă cu dezmoşteniţii soartei şi să le fi simţit toate suferinţele. Şi pentru mine experienţa vieţii a însemnat încă şi mai mult. A însemnat să lupt pentru ei, 255 în înţelesul politic al cuvîntului şi

nu numai
să-i zugrăvesc pe pînză”[1]. Edward Hopper observase mai de mult fenomenul decăderii psihice a orăşanului american, al acţiunii negative a structurii economice asupra individului; „dar Evergood a mers mai departe şi a pictat simbolurile acestei opresiuni, fabrica înconjurată de cartierul muncitoresc, elegantele birouri ale administraţiei”[2].

Aceeaşi preocupare de a cuprinde înfăţişările semnificative ale realului şi de a le explicita în imagini simple şi clare, a dus la o dezvoltare fără precedent a fotografiei. Aparent doar o consemnare obiectivă a scenelor de viaţă, fotografia implica, într-o măsură şi mai hotărîtoare, „alegerea subiectului” ca factor artistic determinant, aşa cum îl înţelegeau realiştii sociali. Este, de altminteri, vremea în care şi în Europa, artişti fotografi ca Brassai sau Cartier-Bresson valorificau potenţialul emotiv al comentariului în alb şi negru, al imaginii neînfrumuseţate de ornamente stilistice. în 1935, Administraţia reconstruirii fermelor a inclus şi pe fotografi în programul ei de sprijinire a artiştilor, greu încercaţi de efectele depresiunii economice. Printre cei care colindau ţara (şi, mai ales, statele cu economie predominant agrară) şi fotografiau oameni şi locuri din regiunile bîntuite de criză, se afla şi Ben Shahn. O fotografie semnată de el şi intitulată *Arkansas, 1938*, înfăţişînd o familie de fermieri negri, în haine zdrenţuite, stînd pe prispa dărăpănată a casei construite din seînduri negeluite, a devenit o imagine clasică, deseori reprodusă de istoriile acestei arte în America. Se clădea urmare, şi în felul acesta, îndemnului unora dintre realiştii sociali care, asemenea lui Reginald Marsh, cereau artiştilor: „Ieşiţi pe stradă şi priviţi la oameni ! Mergeţi în metrou şi priviţi la oameni !”[3]. Se împlinea şi gîndul lui

---

1 **Cf. John I. H. Baur, *Philip Evergood,* New York, 1960, p. 52**

2 **Matthew Baigell, *op. cit.,* p. 232**

3 **Tony Chiu, John von Hartz, etc., *American Painting, 1900-1970*, New, York, 1972, p. 97**

Raphael Soyer că arta „trebuie să-i descrie şi să-i exprime pe oameni, viata lor, vremea în care trăiesc”[1].

Regiona 1 iştii şi realiştii sociali au imprimat mişcării artistice din perioada care a precedat războiul un caracter foarte specific: amîndouă grupările promovau o pictură socială, a cărei tematică se inspira din existenţa cotidiană a americanului obişnuit, o pictură reflectînd idea- lurile de umanism şi de echitate ale unor largi categorii sociale din America. La un sfert de secol după Expoziţia de la Armurăria din Lexing- ton Avenue, arta Statelor Unite se va manifesta concomitent la două expoziţii internaţionale, cea de la New York şi cea de la San Francisco, dezvăluind tendinţa de reconstituire a unei fresce americane, tendinţă vag enunţată în 1913. Dealtminteri, întreaga cultură americană, roma- nul, poemul, drama, se nutreau, la sfîrşitul dece- niului al patrulea, din aceleaşi idealuri estetice şi sociale, „tragedia americană” căpătînd atunci dimensiuni pe care nu le întrezărise generaţia lui Dreiser şi a lui Robert Henri.

Odată cu izbucnirea războiului, valorile estetice ale regionalismului şi ale realismului social au fost reconsiderate. Conflagraţia internaţională a deschis brusc alte orizonturi ale suferinţei omeneşti. Cîmpurile de luptă se aflau departe şi de New York, şi de San Francisco: în Europa, în Nordul Africii, în arhipelagurile Pacificului. încă din deceniul al patrulea, s-au înfiinţat numeroase organizaţii antifasciste (din care făceau parte şi artişti din gruparea regiona- liştilor şi a realiştilor sociali); revistele editate de ele publicau articole, cîteodată ilustrate cu desene ale lui Shahn şi Levine, despre „lagărele morţii” din Germania hitleristă. Conştiinţa că, dincolo de dramele americane, întreaga omenire e. pîndită de o gravă primejdie pătrundea din ce în ce mai profund în operele de artă şi de literatură de la răspîntia deceniilor al patrulea şi al cincilea. Se exprima,

---

1 **Cf. Henry Goldzahler, *American Painting in the Twentieth Century*, New York, 1965, p. 89**

tot mai limpede, o tendinţă de a recepta forme culturale europene, cîndva respinse pentru că ar fi „contravenit specificului naţional al artei americane”.

Exagerărilor regionaliste li se vor opune exagerări ale unei estetici „internaţionale” care contesta importanţa oricăror trăsături caracteristice ale picturii din Statele Unite. Dar manifestele teoretice ale Asociaţiei Artiştilor Abstracţionişti Americani, lansate încă din 1936, erau contrazise de însăşi structura picturilor create de membrii acestei asociaţii. Un impuls de reală însemnătate în dezvoltarea principiilor abstracţioniste îl constituie activitatea lui Hans Hofmann, refugiat din Germania nazistă şi, din 1932, profesor al multor artişti tineri new-yor- kezi la şcoala înfiinţată de el în strada 57. Dar discipolii săi (între care cel mai entuziast era George L.K. Morris) propuneau o variantă îndeajuns de puţin fidelă lecţiei maestrului, cu toate că îl numeau pe Hofmanii „adevăratul deschizător al drumului unei întregi generaţii de americani”[1].

În arta lui Morris însuşi se desluşeau ecouri ale picturii lui Weber şi a lui Sheeler, cel puţin tot atît de semnificativ cît şi ale lecţiei maestrului german. Pictura lui se orienta spre o viziune mai riguros arhitecturată, întemeiată pe legile raţionale ale matematicii, visînd „o împlinire picturală a discursului cartezian în care expresivitatea nudă a formei şi poziţia acestei forme trebuiesc din nou cîntărite şi cumpănite; ponderea culorii, direcţia liniei şi a unghiului pot fi restudiate pînă cînd vor fi iarăşi simţite rădăcinile reacţiei tactile primordiale”[2].

Distanţa de la pictura lui Benton Shahn – pe de o parte —şi Morris – de pe alta – nu era chiar atît de nemăsurată, deosebirile nu erau ireconciliabile, aşa cum, în focul polemicii, au susţinut taberele adverse. Demonstraţie convingătoare a posibilităţilor de a construi o punte între arta

---

1 **Vezi Emily Wasserman, *The American Scene-Early Twentieth Century*, New York, 1970, p. 86**

2 ***George L. I\. Morris, The Quest for an Abstract Tradition***

realistă şi cea cu inflexiuni abstracţio- niste, creaţia lui Stuart Davis reprezintă un important punct de referinţă în istoria artei moderne americane. Elev al şcolii lui Robert Henri, el va păstra întotdeauna şefului „grupului celor opt” un respect pios: „Atelierul lui... era privit ca un loc în care se revoluţionau metodele de învăţămînt, şi aşa era... Toată rutina obişnuită a unei şcoli de artă era alungată afară, pe uşa atelierului... Arta nu însemna o adunare de reguli şi de tehnici sau adăstarea unui ideal absolut de frumuseţe; ea era expresia unor idei şi a unor emoţii prilejuite de viaţa oamenilor din acea vreme... Entuziasmul, dorinţa de a descoperi şi de a desena lucrurile care ne înconjurau, erau împărtăşite de toţi”[1].

Şi adevărul e că picturile şi desenele lui din jurul lui 1911—1915 poartă foarte clar amprenta influenţei lui Henri şi a lui Luks, evocînd aceleaşi scene ale străzii new-yorkeze, aceleaşi chipuri ostenite şi descurajate care i-au îndemnat pe unii critici să numească, în deriziune, grupul lui Henri, „şcoala cenuşarilor”. Despărţirea de ideile maestrului său (faţă de care, totuşi, va protesta pentru că „dădea o importanţă exagerată subiectului”) nu se va produce niciodată complet; pictura lui, evoluînd şi asimilînd treptat elemente ale stilisticii lui Van Gogh, Cezanne, Matisse, Kandinsky, Braque, „va rămîne fidelă temelor oferite de viaţă cotidiană, de lumea care trăieşte în apropierea imediată a pictorului, de peisajul familiar al oraşului”[2].

Davis însuşi va declara: „Graniţa dintre pictura descriptivă şi ilustrativă, pe de o parte, şi arta ca un obiect autonom al simţurilor, de partea cealaltă, nu a fost niciodată trasată limpede”[4]. **Ceea** ce se numeşte, în mod curent, „arta proto-abstractă a lui Stuart Davis” este, de fapt, mai apropiată de modelele figurative ale artei europene decît de expresionismul abstract pe care nu-l prevesteşte decît în ceea ce priveşte morfologia, dar nu şi ideologia estetică. Pictura lui

---

1 **Stuart Davis, *Stuart Davis*, New York, 1945 (fără coloncifru)**

2 **E. C. Goossen, *Stuart Davis*, New York, 1959, p. 23**

este „aceea a unui american, ale cărei rădăcini sînt împlîntate în solul propriei ţări; dar orizontul ci cuprinde elemente ale mişcării internaţionale”[1].

Davis nu a socotit că între adevărul estetic şi cel social s-ar produce un conflict de neîmpăcat. Exemplul lui Henri a acţionat de-a lungul întregii sale cariere, în pofida experienţelor moderne (unele foarte depărtate de concepţiile „grupului celor opt”) pe care şi le-a însuşit. „Vreau să pictez şi, de fapt, pictez aspecte din existenţa acestei ţări, aspecte care mă interesează. Dar introduc în tablourile mele – aşa cum fac şi alţii —unele metode ale picturii franceze, despre care cred că au valabilitate universală”[2].

Aceste „metode cu valabilitate universală” erau chemate să susţină o pictură cu tematică americană; cromatica violentă a fauvismului, ritmica discontinuă a colajului cubist, voiau să sugereze dinamismul străzii americane, pulsaţiile reclamelor luminoase, trepidaţia halelor de uzină. Casele par a se răsturna, copacii se frîng, legaţi de panglicile fulgerelor; alteori, zidurile unei pieţe pustii (amintind cumva dezolantele peisaje ale lui Chirico, peste care lumina cade ca o lespede grea) se decupează, tăcute, pe un cer de un albastru şters, aşa cum e cerul în sudul Statelor Unite, în timp de secetă. Exal- tînd în mod egal culorile, pe toată suprafaţa tabloului, şi acordînd detaliului aceeaşi importanţă ca şi elementului major al subiectului, Davis crea forme care păreau că izbucnesc dincolo

de marginile pînzei. Abilitatea de a sugera un peisaj mai amplu decît i-ar fi îngăduit dimen- siunile stricte ale ramei aminteşte de tehnica obişnuită a „şcolii de pe Hudson” şi a luminiş- tilor. Culorile lui opace, construcţia deschisă a compoziţiei proveneau tot dintr-o tradiţie mai veche a picturii americane, de data aceasta interpretată în sensul unei arte de o francheţe frustă, asemănătoare aceleia a afişului publicitar.

---

1 **Matthew Baigell, *op. cit.,* p. 234**

2 **Cf. H. H. Arnason, *Prefaţa* catalogului *Expoziţiei memoriale Stuart Davis,* Washington, 1965, p. 42**

Chiar şi acele lucrări în care se descifrează o certă influenţă dadaistă (mai ales a variantei Kurt Schwitters), în măsura în care insurecţia de la Zürich îndemnase la transformarea „obiectului neartistic” în subiect pictural, precizia detaliului şi caligrafia „trompe l’oeil”-ului duc cu gîndul la sursele americane ale artei din veacul trecut”. Unii cred —spunea Davis—că pot sări direct peste etape şi să picteze aidoma cubiştilor. Eu, unul, nu pot face aşa ceva. Nu-mi stă în putere decît să privesc la un crîmpei al acestei lumi şi să-l transform pe măsura sentimentelor şi gîndurilor mele. Pictura mea are nevoie de ceva solid, de aceea eu culeg din jurul meu *lucruri* şi nu *maniere”*[1].

Aşa se explică accentul american al peisajelor lui, chiar şi ale acelora mai apropiate de pictura lui Chirico; obiectele aparţin atmosferei oraşului american şi nu acceptă misterul, incantaţia suprarealã, şi rămînînd integrate într-o privelişte uşor de identificat. În anii ’30 cînd îşi cumpănea încă pictura „la graniţa dintre ilustrativ şi arta ca gen autonom”, Davis a participat la multe acţiuni iniţiale de realiştii sociali. Asemenea lui Bellows, lui Marin şi lui Benton, el năzuia să capteze senzaţia vizuală produsă de peisaj, dar, cum spunea el, „nu în sensul de a o descrie în imagini grafice, ci în acela al determinării în desen, a unei analogii dinamice a ceea ce devine o nouă componentă a spaţiului american”[2]. El a introdus în pictura americană un termen nou: *culoarea-spaţiu*, indicînd un proces prin care „transfera pe pînză obiecte din spaţiul american şi, laolaltă cu ele, propriile sentimente faţă de obiecte şi de spaţiu”[3]. Definiţia nu se depărta prea mult de aceea pe care, cu o jumătate de veac mai devreme, o dăduseră artei

1 **Cf. Rudi Blesh, *Stuart Davis*, New York, 1960, p. 14**
2 **Stuart Davis, *The Cube Root*, în „Art News”, XLI 261 (1 febr. 1943),p. 34**
3 **Matthew Baigell, *op. cit.,* p. 238**

lor unii dintre expresioniştii germani.

în ultimii ani ai vieţii (Davis a murit în 1964), artistul s-a îndreptat spre colajul de factură cubistă, căruia el i-a adăugat sugestii preluate de la Matisse şi de la Josef Albers, teoreticianul culorii care a emigrat în America în preajma războiului. Dar, fapt caracteristic, el a reinterpretat aceste exemple, convertindu-le într-o artă a contrastelor complementare violente, introducînd inscripţii cu litere mari, simplificări abrupte ale formei, sublinierea emfatică a detaliului. „Deşi nu o mai recunoaştem ca atare – scria un comentator —opera lui se află în aceeaşi relaţie cu arta europeană ca şi, să zicem, aceea a lui Ralph Earl, cu mai bine de un secol în urmă. Ceea ce, totuşi, era considerat cîndva provincial, a început să fie recunoscut ca fiirul *american*”[1].

La precizarea zonelor de interferenţă a picturii americane şi a celei de obîrşie europeană au contribuit doi emigranţi: germanul Josef Albers şi italianul Joseph Stella. Cel dintîi s-a dedicat unei creaţii călăuzite de principiile Bauhausului, al cărui elev fusese: „forma urmează funcţiunii” şi „mai puţin înseamnă mai mult”. Cu o stăruinţă obsedantă, el pictează succesiuni de geometrii rectangulare, pătrate ce par a „izbucni unul din celălalt, palpitînd în culori stinse.„Perceperea culorii e o iluzie datorată fenomenului «post-imaginii», care-l obligă pe privitor să nu vadă culorile aşa cum sînt ele în realitate, ci aşa cum rezultă din combinaţiile coneoniintente”[2]. Dar multe din operele sale devin, astfel, ilustrări ale unor principii, mai curînd decît expresii ale unei sensibilităţi dornice să se exprime pe sine.

Mişcările energice ale formei din pictura lui Stei la revelează o certă înclinaţie spre futurism. Dar experienţa de ilustrator al unor reportaje publicate, în primul deceniu al secolului, în cîteva reviste new-yorkeze a dat artei sale o mai riguroasă preocupare de a reprezenta realul, nu în sensul unei redări, ci al notării impresiilor

1 ***Ibid.,*** **p. 239**

2[8] **Josef Albers, *On Color*, in „Arts News”, nr. 4/1965**

produse de peisajul citadin modern. „Otelul şi electricitatea au creat o lume nouă... o dramă nouă... o polifonie nouă... oţelul a ţîşnit la înălţimi hiperbolice şi a cuprins dimensiuni vaste, a creat zgîrie-nori şi podurile peste golfuri... o arhitectură nouă... o perspectivă nouă”[1].

La „expoziţia de la armurărie”, în 1913, aceste pînze în care „arhitectura nouă” ritma forme de un dinamism retoric, au produs o teribilă senzaţie printre tinerii artişti; futurismul italian, reinterpretat din perspective mai puţin dogmatice, se dovedea capabil să traducă imagini specifice ale oraşului american.

Davis, Albers, Stella indicau o direcţie spre care va evolua pictura americană a deceniilor al cincilea şi al şaselea. Dar, deşi critica a discutat, poate, mai stăruitor aceste tendinţe, ceea ce a creat o anume imagine a ierarhiilor de valori, e limpede că orientările care continuau tradiţia realismului american au generat opere la fel de semnificative pentru constituirea unui spirit specific artei din Statele Unite. Ecourile europene vor dobîndi uneori o sonoritate caracteristică, repercutate de formele tradiţionale ale picturii americane. La unii, precum Charles Burchfield, ele se vor închega în imagini care aparţineau atît de clar atmosferei oraşului american, încît critica va recunoaşte corespondenţe ale literaturii timpului: George Willard, eroul din ciclul de povestiri *Winesburg, Ohio*, ale lui Sherwood Anderson, a fost identificat cu Burchfield însuşi[2], identitate. spre care îndeamnă şi amănuntul —cunoscut de mai multă vreme—că Winesburg era numele dat de scriitor orăşelului Salem din Ohio, unde pictorul a trăit multă vreme. Asemenea lumii din proza lui Anderson, formele lui Burch- field par prinse într-o plasă de însingurări şi de nostagii; ele simbolizează „urîţenia, morbiditatea, deprimarea vieţii din Vestul Mijlociu”[3].

Burchfield nutrea încă idealul agrarian al unei

1 **Cf. Frank Stewart, *Joseph Stella*, Boston, 1943, p. 12**

2 **Vezi Peyton Boswell, Jr., *Modern American Painting*, New York, 1940, p. 75**

3 **George M. Cohen, *op. cit.,* p. 186**

societăţi patriarhale şi se simţea copleşit de tristeţea pierderii pentru totdeauna a acestui vis. Umbra deznădejdii, care atingea literatura lui Sinclair Lewis, cădea, greu, şi peste pictura lui Burchfield. Decăderea socială a fermierilor, viaţa de sărăcie a muncitorilor din Buffalo (acolo s-a retras el după 1921) sînt temele frecvente ale unei arte care interpreta expresionismul ca pe o modalitate de demonstraţie a unei idei. Formele, puternic subliniate, contrastele cromatice, violente, exasperante amintesc de arta unora dintre pictorii grupului de la Dresda, la fel de profund afectaţi de industrialism. Dar, de data aceasta, simbolurile se dezvoltau din elementele peisajului concret, multe amănunte putînd fi identificate în priveliştile din jurul oraşelor Salem, New York şi Buffalo.

Burchfield îşi compusese un vocabular plastic în care alegoriile aveau, ca în heraldică, un înţeles bine stabilit: trăsăturile oblice ale pensulei, încheindu-se cu un fel de mic semicerc, erau semn „al spaimei nemăsurate”; uşile caselor, concave, colorate în brun închis – „simbol al morbidităţii”; lambriurile cu jocuri geometrice „dovezi de nebunie”[1]. Opera de artă trebuie, în felul acesta, citită cu 1111 dicţionar de termeni stabiliţi de artist însuşi. Ceva mai tîrziu, pictorul va trece spre o artă a evocărilor lirice, opera lui descriind nostalgia copilăriei pierdute; ea nu reconstituia, pur şi simplu, momente ale unei autobiografii, ci încerca să privească din nou lumea cu ochii

1 **Vezi Charles Burchfield, *Conventions for Abstract Thoughts,* New York, 1950, p. 8**

miraţi ai copilului de odinioară, să se întoarcă la fericirea primordială a lucrurilor veşnic noi”[1].

încetul cu încetul, o mistică a naturii va cuprinde această pictură care, prin intermediul formelor, al texturii de culoare şi al „simbolurilor sonore”, va propune o reinterpretare a celebrului adagiu al lui Ruskin: „artistul trebuie să regăsească în natură urma degetului lui Dumnezeu”. Burchfield va rămîne, în contextul artei americane a acestui secol, un singuratic, iar pictura lui, eclectică şi complicată, va introduce într-o epocă în care curentele fundamentale ale culturii din Statele Unite încercau să restituie valorile specifice ale existenţei sociale din această ţară, un sunet straniu; „pentru el —s-a spus—America nu avea mai multă semnificaţie decît un obiect oarecare, ţelul artei lui fiind acela de a exprima o imagistică întemeiată pe simţirea subiectivă şi pe experienţa personală”[2].

Dacă Burchfield se aşază, totuşi, într-un teritoriu aflat între tradiţia lui Copley, Homer, Eakins, şi arta expresionismului european, sînt alţi pictori care, în plină efervescenţă a deceniilor al cincilea şi al şaselea, par a rămîne indiferenţi la tendinţele de a încorpora lumea într-o viziune, tălmăcită de o sintaxă plastică nouă, şi urmează, calmi, drumul artei din secolele trecute. Ei continuau să creadă, nestrămutat, în idealul whitma- nian al democraţiei americane. Personajele unora dintre ei (de pildă cele ale pictoriţei Isabcl Bishop) au o graţie angelică, pe care nu o pot atinge aburii otrăviţi ai viciilor ce plutesc, grei, pe străzile marilor metropole. Alţii (ca Alexander Brook) cultivau o artă a portretului psihologic, modelele apărînd învăluite într-un fel de visare care venea din afara timpului.

Chiar şi la unii dintre cei care, asemenea lui Guy Pene du Bois, interpretau lumea dintr-un unghi mai hotărît satiric, viziunea nu avea accentele dramatice ale lui Levine sau Ben Shahn;

---

1 **Charles Burchfield, *The Childhood, Yes*, in „American Art”, oct. 1947, p. 20**

2 **George M. Cohen, *op. cit.*, p. 188**

atira se convertea mai ctirînd într-un fel de sinor blajin, inofensiv, ca la începuturile filmului mut. Dar şi printre aceşti ultimi reprezentanţi ai „realismului obiectiv” s-a manifestat cîteodată o tendinţă mai ferm orientată spre aspectele tragice ale existenţei. Walt Kuhn este reprezentantul cel mai proeminent al acestei direcţii.

Deşi, precum se pare, nu a fost influenţat direct de Beckmann, el a propus o interpretare a lumii foarte asemănătoare acelea din pictura maestrului german. Măştile încremenite ale clovnilor săi ascund o covîrşitoare tristeţe, iar personajele trăiesc într-o însingurare care-l aminteşte pe Hopper. Dar, ca şi la du Bois, portretele sînt acelea ale unor actori dintr-un fel de dramă universală; cu obrazul mînjit de un strat gros de fard, ele stau neclintite într-un spaţiu îngheţat pentru totdeauna. Pictate ca nişte siluete bidimensionale, ale căror contururi sînt desenate în linii aspre, ele privesc, fără să afle vreun răspuns, nici în lumea care-i înconjoară şi nici în cea lăuntrică.

Expresionismul nu a acţionat numai asupra creaţiei unor artişti izolaţi; principiile lui estetice, de fel limitative, au îngăduit multor pictori, sculptori, scriitori să recunoască în ele puncte diferite ale propriului lor program. Ceea ce, mai tîrziu, a sporit confuziile criticii (mai ales ale celei literare) care a luat drept adeziune la tezele expresioniste ceea ce nu era, de fapt, decît o influenţă sau, pur şi simplu, un fenomen paralel. Singurul grup de pictori americani care şi-a declarat în mod limpede adeziunea la expresionism, „Şcoala de la Boston”, nu ocupă un loc prea important în configuraţia artei din Statele Unite. Unii, Alfred Blaustein deexemplu, recurgeau la reprezentări stranii, într-o cromatică stridentă de roşu, verde, albastru, galben, ale unor fiinţe cu înfăţişare cadaverică, desprinse, parcă, din viziunea baudelaireană. Alţii, ca David Aronson iş Hyman Bloom, ajung la aceeaşi lume halucinantă prin intermediul unei străvechi mitologii

iudaice; oamenii lor trăiesc o intensă dramă a revelaţiei, adevărul li se refuză şi ei se pierd,

fără putere, în moarte. Reinterpretările biblice ale lui Aronson introduc deformări de inspiraţie El Greco, trupurile personajelor, învăluite în culori aduse din arta Orientului Apropiat, se alungesc asemenea unor flăcări mişcate de vînt. Karl Zerbe, care a venit în Statele Unite emigrînd, în 1934, din Germania, aducea cu sine influenţe ale „Punţii" şi „Cavalerului albastru", asociindu- le cu sugestii preluate din arta lui Kuhn. Rezultatul e o pictură cu un aer maladiv, a cărei recuzită e de provenienţă medievală, hîrci, opaiţe fuinegînde, pumnale însîngerate, toate simbolizînd moartea atotbiruitoare.

în acest grup, unit printr-o latură a expresionismului care proclama deznădejdea şi moartea drept „cauze ale cauzei lumii", Rico Lebrun introducea referinţe mai directe la evenimentul istoric şi explica „durerile umanităţii" prin acţiunea unor forţe mai clar definite. Compoziţiile lui reprezentînd ororile naziste *(Groapa de la Buchea- wald* sau *Dachau)* sînt pictate într-o gamă sumbră aproape lugubră, de negru, brun şi galben pal, formele contorsionate se întretaie, devin transparente, ca într-o imagine a unui infern bîntuit de furtuni. Lebrun făcea aluzii (uneori literale) la Grunewald şi la Guernica lui Picasso; dar compoziţiile lui erau mărturii ale unui chin şi mai greu de îndurat, luînd cîteodată proporţii supraomeneşti. Pictorul credea în valoarea tematicii umane şi îşi rostea crezul în cuvinte care nu admiteau echivocul: „Pentru mine, minunea vertebrată poate să ofere lucruri noi de văzut celor care o privesc într-un chip nou. Lumea ei nu poate fi nici prefabricată de geometrii şi nici descoperită printr-un simplu accident. Ea se cuvine măsurată cu măsura dragostei"[1].

Sculptura expresionistă s-a manifestat în forme şi mai diverse, ale căror caracteristici

---

1 **Cf. Alfred Toppler, *The Boston School*, New York, 2671906, p. 166**

sînt date
de interpretarea personală a unor trăsături foarte generale. Şeful (nedeclarat) al grupului a fost David Smith, pentru care arta însemna „o reflectare a ceea ce e mai simptomatic în viaţa acestui secol: forţă, structură, mişcare, progres —pe de o parte—teamă, distrugere, brutalitate pe de alta”[1]. Convingerea lui era că „materialul care exprimă cel mai exact aceste lucruri este metalul”[2]. Smith transforma sculptura într-un fel de operă de grafică, Î11 locul volumelor înscrise în spaţiu, propunînd contururi înscrise pe suprafeţe. Formele au o structură abstractă, ele aspirînd, însă, aşa cum mărturisea Smith, să reprezinte elemente ale peisajului, curgerea rîurilor, pădurile care îmbracă pămînturile de pe valea Hudso- nului. Mai tîrziu, el s-a îndreptat spre sugestiile artei indiene, construind totemuri care exprimau „forţa acestui veac” într-un limbaj aspru, greu lizibil.

Virtuţile plastice ale metalului au atras luarea aminte şi a altor sculptori din generaţia lui Smith; ei nu le înţelegeau în sensul rodinian al suprafeţei modelate care încorporează lumina în textura volumului, ci valorificau mai ales consecinţele artei lui Brâncuşi, unde corpurile deveneau de o transparenţă imaterială şi se integrau în spaţiul luminos din jurul lor. Dar Smith şi Theodore J. Roszak (cel dintîi sculptor care a aderat la ideile autorului *Peisajului de pe Hudsoti)* reduceau volumele la contururi, lumina nu iradia, ca în păsările brâncuşiene ci pătrundea prin sculptură, reducînd-o la un element pictural, la un efect fantastic de spaţii şi de lumină. Arta lor prevestea nemăsurate primejdii, în formele ei contorsionate pîndeau dureri şi spaime; metalul, rigid şi rece, anunţa catastrofe, avea ceva macabru în liniile lui brutale, în sudurile

1 **David Smith, *Art and Necessity*, in „Art Today”, oct. 1950, p. 33**

2 ***Ibid.,* p. 32**

noduroase şi aspre.

Mai tîrziu, după război, discipolii mai tineri ai lui Smith vor asocia expresionismul cu un fel de mistică suprarealistă şi, cum s-a spus, „în loc să supună ideii materialul de sculptură, îl vor transforma în valoare în sine, aplicînd un spirit decorativ, în esenţă, de vreme ce elementul care contează este *metalul* în sine, ideea iscîndu-se din interpenetrarea caligrafică a liniilor şi volumelor care caută combinaţii formale inedite şi nu neapărat *idei încă neexprimaie”*[1].

în 1938, Muzeul din New York de Artă Modernă deschidea cea dintîi expoziţie internaţională de „pictură populară”. Fenomenul „artei naive” era descoperit în America la cîteva decenii după ce Apollinaire scrisese epitaful „sărmanului înger” Henri Rousseau-Vameşul, iar Brâncuşi săpase în lespedea mormîntului tulburătoarele versuri închinate de poetul *Caligramelor*, pictorului care „plecase să picteze portretul stelelor”. Dar ceea ce în Franţa era înţeles ca un fenomen de regenerare a valorilor prea îndelung distilate de curentele moderne[2] (iar urmaşii Vameşului, Vivin, Bombais sau Seraphine erau proslăviţi pentru că „iubesc atît de mult lucrurile care le plac şi pe care le-au pictat, încît nu putem aştepta de la nici o altă imagine o emoţie mai plină de farmec”[3]), devenea o continuare firească a unei tradiţii, de fapt niciodată întrerupte. „Vechiul devine iarăşi nou şi creează interes, e subiect de speculaţii estetice, determină emulaţii... Naivii americani re modelează şi reafirmă trăsături care aparţineau, într-o atît de însemnată măsură, vechii noastre tradiţii'„[4]. Nu se poate,

---

1 **George T. Baller, *Form and Idea*, New York, 1971,** 2**p. 176**

3 **Vezi Oto Bilialji-Merin, *Masters of Naive Art*, New York, (1970), p. 59 şi urm.**

4[3] **Jean Cassou, *Panorama artelor plastice contemporane*, Ed. Meridiane, 1971, II, p. 191 269** [4]

bineînţeles, subscrie la o afirmare atît d.e categorică precum aceea a lui Bihalji-Merin: „Putem spune că pictorii americani cei mai importanţi din secolul nostru sînt Joseph Pickett, John Kane, Horace Pippin, Morris Hirshfield şi Grandina' Moses”[3]. Dur semnificaţia fenomenului, permanenţa unei vizuni artistice care se constituie din datele observaţiei directe, ale contemplării naive a lumii, nu poate fi trecută cu vederea[2].

John Kane, emigrant scoţian, aminteşte surprinzător de arta „zugravilor” care, de fapt, îi era necunoscută. Picta de prin 1897, dar recunoaşterea publică a artei lui s-a produs abia în 1927, cînd a expus la Fundaţia Carnegie; avea atunci 67 de ani. Pictura lui îşi alegea subiectele din experienţa vieţii lui de miner, lucrător feroviar, pavagiu, zugrav, dulgher. Portretele erau zugrăvite frontal, ca în arta pictorilor autodidacţi din Connecticutul secolului al XVII-lea, cu aceeaşi grijă a reprezentării minuţioase a detaliilor fizionomice; peisajele capătă, de aceea, o înfăţişare de tapiserie pointillistă, pulverizată în amănunte numeroase de culoare şi de desen. Sînt peisaje de o naivitate puerilă, slăvind puterea aburului, locomotiva, angrenajele instalaţiilor miniere, străzile oraşului. întreaga privelişte e aureolată de soare. Kane se bucură de ceea ce vede cu o sinceritate cuceritoare, cu o lipsă de prejudecăţi pe care i-o invidiau Demuth şi Charles Sheeler[3].

Viaţa lui Horace Pippin a fost transformată de unii biografi într-o legendă. Fiu al unor foşti sclavi negri, s-a născut în orăşelul West Chester, din Pennsylvania, unde în adolescenţă a fost portar la un hotel de faimă proastă, apoi muncitor metalurgist, paznic la un depozit de mărfuri, negustor de fiare vechi. Cînd a izbucnit războiul, a plecat voluntar pe front şi a fost rănit grav în luptele de pe Marna. S-a întors invalid şi, din pensia lui de mizerie, a început să cumpere culori şi să picteze scene ale istoriei recente ale Americii, interpretate din perspectiva nefericitei lui expe-

**George M. Cohen, *op. cit.*, p. 204**

rienţe de viată. În 1937 a fost descoperit de criticul Christian Brinton, care a publicat un articol entuziast şi i-a organizat cea dinţii expoziţie.

„Picturile îmi vin fără veste în minte şi atunci îi spun inimii să meargă înainte”[1]. Opera cea mai reprezentativă a lui Pippin este *John Brown merglnd la spînzurătoare;* e o descriere simplă a morţii celebrului luptător împotriva sclaviei. Scena e un amestec straniu de portrete convenţionale, fără vreo legătură cu adevărata înfăţişare a personajelor, şi de amănunte ale peisajului, pictate minuţios.Copacii goi, cu ramuri noduroase, siluetele negre ale privitorilor sugerează o atmosferă lugubră. Tehnica lui Pippin e aceea a decupării obiectelor, pe un fundal luminos, izolîndu-le, în felul acesta, în contururi precis desenate care nu sînt cuprinse de spaţiul multidimensional, ci se aplică pe suprafeţe plate şi se succed în planuri foarte riguros definite.

Anna Mary Robertson Moses e numele întreg al pictoriţei pe care istoriile de artă o pomenesc întotdeauna ca pe „Grand ma’Moses” (Bunica Moses). Născută într-un orăşel în statul New York, ea a trăit o vreme pe plantaţiile Virginei şi, după 1905, s-a stabilit la o fermă din apropierea New York-ului. începuse să picteze din 1920, cînd avea şaizeci de ani; dar abia în 1938 un colecţionar de artă i-a organizat prima expoziţie. De atunci pînă la moarte („Bunica” Moses a murit la patriarhala vîrstă de 101 ani, în 1961), celebritatea ei nu a încetat să crească, artiştii generaţiei noi o proclamau „întruparea sincerităţii şi a frumuseţii veşnicei copilării”[2], criticii publicau lungi interviuri. Dar „Bunica” rămînea indiferentă la această neaşteptată glorie şi continua să

1 ***Vezi Grace Pagauo, The Encyclopedia Britannica Collection of Contemporary American Painting, Chicago, 1946, p. 866***

2 **Mark Tobey, *Grandma'Moses,* în „Art Today”, dec. 1961, p. 88**

picteze scene ale unei vieţi rustice fericite, cu familii adunate în jurul meselor de sărbătoare.

Personajele ei sînt distribuite la întîmplare pe suprafaţa pînzei, pictura ei are o limpezime cristalină, „de parcă întreaga scenă s-ar petrece într-un clopot de sticlă, cu aer rarefiat”[1]. Dar întreaga compoziţie e lucrată cu un respect de miniaturist pentru detalii, iar mulţimea grupurilor, mişcîndu-se, fiecare, independent, împestriţarea jovială de culori clare, sînt ale unui Brueghel care nu-şi propune să demonstreze vreo teză filozofică, şi consemnează doar voia-bună a celor adunaţi să petreacă la serbări populare. „În opera lor—s-a spus despre «naivi»—eo calitate constantă a compoziţiei ritmice, lipsită de adîncirnea spaţiului, calitate care pare să reprezinte, cu intensităţi diferite, o caracteristică a viziunii picturii americane”[2].

## XII. CONCLUZIE

Ultimele trei decenii nu au însemnat, aşa cum s-a spus uneori, întemeierea unei noi filozofii artistice a picturii şi a sculpturii americane. Direcţiile care apar acum sînt, de fapt, în pofida aspectului de fărâmiţare în grupări relativ independente, continuări ale unor modalităţi tradiţionale, rezultînd dintr-o confruntare mai directă cu estetica artei europene. Pentru că, în jurul lui

1 **Irving Sandler, *The Triumph of American Painting*, New York, 1970, p. 106**

2 ***John L.-D. Baur, Revolution and Tradition in Modern American Art, p. 108***

1940, cînd Vechiul Continent era bîntuit de război şi ameninţat de primejdia nazistă, mulţi intelectuali europeni au emigrat în Lumea Nouă.

„Internaţionalizarea” artei americane a căpătat o bază concretă, nu numai în sensul realizării unui dialog cu ideile promovate de alte culturi, ci şi în acela al participării la destinul unei întregi omeniri. „Noul război mondial începuse să aibă un efect impresionant. Timpurile erau, în ochii tinerilor pictori americani, timpuri de criză, timpuri ale opţiunii”[1].

*Opţiunea* era, într-adevăr, elementul cel mai important în arta americană de pe atunci. încotro urma să se îndrepte noua generaţie, într-o lume devastată de război, în care conştiinţa uriaşelor sacrificii umane era atît de acută şi necesitatea unei transformări a societăţii care îngăduise aceste crime devenise evidentă pentru mulţi. „Ce lucruri şi-au mai păstrat sensul pe un pămînt



**[1] Matthew Baigell, *op. cit.*, p. 240**

pe care sănătatea morală şi intelectuală pare o perversiune, iar decenţa a ajuns să fie irelevantă”[1] se întreba, în 1944, unul dintre artiştii cei mai proeminenţi ai generaţiei care începuse a se afirma în timpul războiului.

Dilema etică a tinerilor artişti s-a rezolvat uneori în încercarea de a demonstra lipsa de omenie a vremurilor, printr-un recurs la exemplul suprarealiştilor (Breton şi Masson emigraseră amîndoi la New York). Explorarea iraţionalului, a lumii instinctelor, propunerea unor teme inspirate din imagini şi noţiuni care derivau din cultura societăţilor primitive şi din forme străvechi răspundea, în mentalitatea unora, acestei tulburătoare nevoi de a reîntemeia lumea, de a o urni din nou, din începuturi, pe un făgaş mai uman. Aşa cum s-a observat, „ei nu încercau să învie mituri *specifice.* Ceea ce au încercat, a fost să-şi investească imaginile cu o aură de mit, cu atmosfera unor ritualuri misterioase”[2].

Se tălmăcea, în felul acesta, o ezitare a artiştilor noii generaţii care credeau că pot reîntemeia lumea în termenii unei mitologii preistorice, şi nu în aceea ai unei reconstrucţii sociale concrete, pornind de la faptele istoriei contemporane. Unii dintre ei au sesizat lipsa de eficienţă a unei asemenea soluţii, şi au crezut că pot să pornească de la realitatea individului, capabilă să producă „regenerarea”, la care se refereau la fel de frecvent ca şi înaintaşii lor, artiştii, din vremea crizei de la începutul secolului şi de după primul război. „Regenerarea” socială ar fi urmat să fie rezultatul sumei unor „regenerări”, individuale. „Călătoria spre centrul propriului eu”, spre care declara că porneşte Stanley Kunitz, poet aparţinînd aceleiaşi generaţii, însemna pentru unii „sursa primordială a înnoirii şi a regenerării”[3]. Dar, chiar dacă era concepută

---

1 **Din răspunsul lui Jackson Pollock la un chestionar al revistei*Arts and Architecture*, no. 2, febr. 1944,p. 14**

2 **DoreAshton, *The Unknown Shore*, Boston, 1962, p. 48**

3 **VeziAlfred Frankenstein, *American Art and American***

ca o etapă a „regenerării” universale, „o asemenea acţiune afirma prezenta acestor artişti ca pe. aceea a unor creaturi unice”[1], sau —aş adăuga —o asemenea refugiere în propria individualitate le conserva iluzia individualităţii, existentă ca o insulă în mijlocul oceanului bătut de furtună.

Efortul acestei supradimensionări a individului va fi, în unele cazuri, asemănător cu acela produs de romantism: el reprezenta aceeaşi deznădăjduită opoziţie fa(ă de o lume în disoluţie, faţă de urmările unei tehnicizări extreme pe care umanitatea nu era pregătită s-o integreze în existenţa ei cotidiană, fără să simtă că îşi sacrifică sentimentele. Pentru unii, gestul acesta a devenit „un mod de a confrunta în practica zilnică natura problematică a individului modern”[2].

Artiştii americani nu au încercat să propună principii fundamentale, în stare să le explice reacţia şi valorile estetice care se zămisleau în acest proces. Pentru ei, actul angajării era o justificare suficientă. Temeiurile filozofice erau împrumutate mai cu seamă de la existenţialismul francez; Sartre, al cărui eseu despre existenţialism a fost tradus în 1947, era foarte adesea citat de generaţia lui Jackson Pollock, mai ales consideraţiile sale privind relaţiile dintre realitate şi acţiune: „Omul... există numai" în măsura în care realizează ceva: el nu este, prin urmare, nimic altceva decît ansamblul actelor [ui, nimic altceva decît propria lui viaţă”[8]. Inţelegînd de la'Sartre că fiecare linie trasă cu pensula pe pînză, că fiecare culoare era esenţială „definirii personalităţii”, artiştii expresionismului abstract au ajuns la o pictură strict circumscrisă reacţiilor individuale, care contesta putinţa unor concluzii de ordin mai general şi, în cele din urmă, a oricărei realităţi în afara celei subiective.

***Moods*, în„Art in America”, martie-aprilie, 1966, p. 78**

1 **Jack Kroll, *American Painting and the Convertible Spiral*, in „Art News”, nov. 1961, p. 36**

2 **Harold Rosenberg, *The Anxious Object*, New York, 1964, p. 40**

Intensa introspecţie, tragica refugiere din faţa realităţii erau justificate cîtecdată ca o continuare, a gîndirii americane din secolul trecut, cînd Emerson scrisese în eseul său *Cărturarul american* din 1837: „cu cît mai adînc se coboară cineva în cele mai intime, mai secrete sentimente, cu atît mai uşor de acceptat şi mai universal adevărat este miracolul pe care-l descoperă. Ceilalţi se bucură aflîndu-l, şi tot ce-i mai bun în om exclamă: «Aceasta-i muzica mea! Acesta sînt eu însumi!»„[1]. Recurgînd la mistica transcedentalismului, cea dintîi generaţie a „Şcolii de la New York” se adresa, de fapt, unei tradiţii şi mai vechi a individualismului din filozofia americană. Puritanii crezuseră în destinul omului energic, dornic de acţiune, aspru, aproape brutal. Prin eroii picturii lui George. Bellows şi ai romanelor lui Jack London şi ai lui Thomas Wolfe, artiştii new-yorkezi de după cel de-al doilea război se apropiau în dup nebănuit de originile unui energetism pe care criticii şcolii nu le-au pus decît rareori în legătură cu abstracţionismul american. Fie că îl defineau ca pe o artă „care se concentrează asupra materialităţii substanţei picturale” şi o declarau, astfel, „materialistă”[2], fie că vedeau în el „o reacţie la canonul cubist al regularităţii curbelor şi dreptelor”[3], ei socoteau, de cele mai multe ori, abstracţionismul ca pe o modificare fundamentală a formei şi nu ca pe o adoptare a unor principii filozofice subiectiviste străine pînă atunci picturii americane.

Rezumate la un proces formal, explicaţiile artei abstracte, cel puţin aşa cum se înfăţişa ea

1 **Ralph Waldo Emerson, *Nature, Adresses and Lectures*, Boston, 1883, pp. 103 – 104.**

2 **Vezi Robert Goldwater, *Reflections on the New York School*, in „Quadrum”, 8/1960, pp. 20—31**

3 **Vezi Clement Greenberg, *„American-Type” Painting*, în „Partisan Review” 2/1955, pp. 179 – 196**

în primii ani, nu par suficiente. Willem de Kooning (care îi recunoştea lui Pollock meritul de „a fi spart gheaţa”) e mai limpede în această privinţă. „Cuvîntul *abstract* vine din farul filozofilor şi pare a fi una din razele pe care ei le-au aruncat în mod particular asupra *artei...* în clipa în care *abstractul* intră în pictură, el încetează să fie ceea ce e cînd e folosit în scris. El devine un *sentiment* care ar putea fi explicat, *probabil, şi cu ajutorul altor cuvinte* (s.n.). Dar, într-o bună zi, un pictor a folosit cuvîntul *abstracţiune* ca titlu al uneia din picturile sale[1]. Era o natură moartă. Şi titlul era foarte viclean. Şi nici măcar nu era un titlu potrivit. De atunci încoace, însă ideea de *abstract* a devenit ceva exterior picturii. îndată după aceea, unii au ajuns la concluzia că ar putea să elibereze arta de ea însăşi. Pînă atunci, asta însemna ceea ce *cuprinde*, şi nu ceea ce *se poate lua din ca.* Un singur lucru se pute.a lua deoparte, cîteodată – cînd artistul se afla într-un moment de inspiraţie (şi anume se putea lua senzaţia abstractă, indefinisabilă, partea estetică) —şi totuşi ea rămînea acolo de unde o luai. Pictorul are nevoie de multe lucruri pînă să ajungă la *abstract* sau la *nimic.* Aceste lucruri aparţin întotdeauna vieţii: un cal, o floare, o lăptărească, lumina intrînd în cameră printr-un vitraliu (ale cărui sticle sînt potrivite în romburi), mese, scaune şi aşa mai departe. Pictorul nu este, astfel, niciodată cu desăvîrşire liber. El nu poate să-şi aleagă totdeauna temele, aşa cum ar vrea; dar, din această cauză, el descoperă adesea idei noi.

Estetica[2] şi pictura s-au dezvoltat întotdeauna concomitent şi s-au influenţat reciproc. Dar, dintr-o dată, la faimoasa răscruce a veacurilor, cîţiva oameni au crezut că pot lua taurul de coarne şi să inventeze *primatul estetic.* După ce, imediat au început să nu mai fie de acord între ei, au înfiinţat tot

---

1 **Referire, precum se ştie, la Kandinsky.**

2 **Aici, în sensul de idee filozofică.**

felul de grupări, fiecare promovînd ideea *eliberării artei*, şi fiecare pretinzînd că trebuie să le dai supusă ascultare. Majoritatea acestor teorii s-au deformat şi au devenit stranii modalităţi spirituale. Problema, aşa cum o vedeau ei, era nu atît *ce poţi*, cît *ce nu poţi* să pictezi. *Nu poţi* picta o casă, un copac, sau un munte. Atunci, subiectul a ieşit la iveală ca un lucru ce *nu se cuvine* să intre în pictură”[1].

Polemizînd cu exclusivismul unor curente din primele trei sau patru decenii ale veacului (şi, mai ales, cu neo-plasticisinul lui Mondrian) Willem de Kooning nu le opunea decit un principiu foarte vag, „exprimarea propriei personalităţi a artistului”, care descindea dintr-o străveche experienţă a picturii universale şi nu putea constitui baza teoretică a vreunui curent artistic. Este, însă, adevărat că nici unul dintre pictorii mai importanţi ai „Şcolii de la New York” nu a pretins că abstracţionismul ar reprezenta unica soluţie a artistului modern.

Singurul principiu care ar părea să-i unească pe artiştii unei mişcări prin excelenţă subiectivistă, acela al angajării, poate să înşele dacă nu e urmărit în formularea lui exactă. În toamna anului 1950, criticul Alfred H. Barr, consecvent exeget al artei moderne din unghiul raţionalist, şi pictorul Robert Motherwell, care a aderat la abstracţionism dar, peste cîţiva ani, va dedica o *Elegie* Republicii Spaniole, au organizat un simpozion cu mai mulţi fruntaşi ai grupării aflată atunci la începuturile ei. La întrebarea lui Barr, „să ridice mîna cei care cred că întreaga lor creaţie li se adresează numai lor, creează, cu alte cuvinte, doar pentru propria lor satisfacţie, ei înşişi fiind unicul judecător”, stenograma notează: „se ridică doar cîteva mîini”. Dar, cînd, la insistenţele lui Motherwell, pictorii sînt îndemnaţi să definească relaţiile lor cu lumea exterioară, se constată că, într-un consens

---

1 **Reprodus în antologia de texte *New York School, The First Generation*, publicată de Maurice Tuchman, Greenwich, f. d (1972), p. 47**

aproape unanim, artiştii abstracţionişti se îndoiesc că „ar exista un criteriu de adevăr şi de valoare în afara criteriului intern”[1].

Precum se vede, „angajarea” însemna mai degrabă o reducere a procesului empatiei, teoretizat de expresioniştii germani, la uri raport unilateral al operei de artă cu ea însăşi . Dar, aşa cum s-a întîmplat de atîtea ori în istoria artei, cei mai mulţi dintre pictorii „şcolii de la New York” au depăşit propriile lor teorii şi, de-a lungul unui proces de legitimă „căutare a adevărului”, au introdus în pictura lor elemente care cuprindeau zone ale realului, transfigurate dar nu nedescifrabile.

Jackson Pollock absorbise, în primii ani ai deceniului al cincilea, influenţa expresionismului mexican (în primul rînd al lui Orozco) şi, ceva mai tîrziu a automatismului suprarealist pe care le credea capabile „să disciplineze forţele nestăpînite ce-i agitaseră arta”[2]. Dar în evoluţia lui ulterioară, el a încercat să excludă simbolismul de factură literară al suprarealis- mului şi să-l înlocuiască prin imagini totemice, o mitologie violentă a formelor energice, a arcurilor ce se întretaie, o contururilor amorfe, ca într-o biologie a vietăţilor primare. E greu de înţeles ce va fi însemnat „disciplina” introdusă de suprarealisrn, de vreme ce Pollock nu credea că ar exista vreo concepţie ordinatoare „a formei şi a proporţiei, a identificării şi recunoaşterii unităţilor individuale”[3] din opera sa.

Pollock a fost, înainte de toate, un temperament; de aceea arhitectura lui complexă, spontaneitatea frustă, şocantă, a pigmentului,

---

1 **Discuţia e reprodusă în antologia lui Maurice Tuch- man, pp. 25—37**

2 **Bryan Robertson, *Jackson Pollock*, New York, 1960, p. 190**

3 **Jackson Pollock, *Unfratned Space*, în „New Yorker”, 279 nr. 24/1950, p. 16**

valorile grafice ale suprafeţei îl exprimă nuinai pe sine, neliniştile şi insatisfacţiile lui tragice, şi devin un formalism superficial, fără sunet, în creaţia multor epigoni ai săi care, pe cît se
pare, nu i-au înţeles vorbele rostite cu puţine zile înaintea morţii lui dramatice (a fost ucis, în 1956, într-un accident de automobil): „Vreau să mă exprim pe mine şi, prin mine, să exprim bucăţica de univers care este a mea şi pe care o vreau tălmăcită în limbile vorbite în alte porţiuni ale universului sălăşluind în alţi oameni”[1].

Suprapunerea formelor nu implica în mod necesar crearea unui spaţiu, pentru că forma şi culoarea nu sînt puse într-o relaţie logică din punctul de vedere al construcţiei. într-o declaraţie comună, doi artişti care au aderat la estetica „şcolii de la New York”, Adolph Got- tlieb şi Mark Rothko, susţinuseră încă din 1943 că „formele plate, lipsite de relief, distrug iluzia şi revelează adevărul [2]. Dar adevărul era relevat numai în parte; preluînd ideile cubismului, dezvoltînd concepţiile lui Braque şi ale lui Picasso privind raportul între suprafaţă şi obiect în pictură, Pollock le aplica la „un spaţiu care exista doar în mintea lui”... Un spaţiu „plat, căruia îi lipsea adîncimea, pentru că era în întregime imaginar”[3].

Prin 1947, Pollock a crezut că poate împlini visul nerealizat al suprarealiştilor: pictura
total „automată”. Pînza, de cele mai multe ori de mari dimensiuni, era întinsă pe podea, şi pictorul lăsa să-i picure din pensulă, la întîm- plare, culoarea. Într-o mărturie, foarte adesea citată, el spunea: „Mă simt mai aproape de pictură, făcînd parte din ea, în clipa în care pot să umblu în jurul ei, să lucrez concomitent pe toate cele patru laturi şi să mă aflu literal *în* pictură”[4]. Pînzele lui

---

1 **Cf. Allan Kaprow, *The Legacy of Jackson Pollock*, în „Ajt News”, nr. 6/1958, p. 56**

2 **Într-o scrisoare către redacţie, publicată în „The New York Times”, 13. VI. 1943, Secţ. 2. p. 9**

3 **Matthew Baigell, *op. cit.,* pp. 243 – 244**

deveneau, astfel, „o acumulare a răspunsurilor momentane emanînd din conştiinţa şi din sufletul artistului, toate modi

ficate de felul în care artistul înţelegea mediul înconjurător şi timpul în care trăia”[1]. Ceea ce constituia un proces perfect deliberat, foarte departe de automatismul care i se atribuie cîteo- dată. Pentru că, aşa cum scria un critic american, pentru Pollock şi pentru contemporanii săi „pînza era mai curînd o arenă în care se petrece o acţiune, decît un spaţiu în care e. reprodusă imaginea unui obiect real sau imaginar, e rede- senată, analizată şi *exprimată* într-un proces raţional”[2]. Principiul „picturii ca acţiune” *(actioti-painting)* nu a izbutit să nege participarea con-ştientă a artistului; şi adevărul e că această încercare i s-a atribuit mai mult de comentatorii fenomenului decît de artiştii înşişi.

O trăsătură specifică a picturii americane, de la artiştii „şcolii de pe Hudson” încoace (dacă nu chiar dinainte), aceea a expansiunii laterale a spaţiului pictural şi o reducere sistematică a perspectivei în profunzime, a fost redefinită de Pollock în termenii unui flux permanent al formelor aflate în mişcare. Procedeele sale picturale, aparent atît de primitive, au fost comparate de unii cu tehnica „picturii cu nisip” a indienilor Navaho din sud-vestul Statelor Unite. Alţii au menţionat arta călugărilor budişti din Tibet. Izvoarele artei lui sînt greu de identificat: Pollock nu a vorbit niciodată despre ele şi, chiar dacă în unele picturi ale sale sugestia culorilor de bază ale tapiseriei indiene este evidentă, ea e prelucrată într-un sens atît de personal, îneît îşi pierde semnificaţia originară.

Într-o oarecare măsură, Willem de Kooning, olandez emigrat în America, a jucat rolul de mediator între tradiţia europeană şi violenta spontaneitate a picturii americane din anii ’40

1 **Matthew Baigell, *op. cit.*, p. 244**

2-**Harold Rosenberg, *The American Action Painters,* • in „Art News”, 51/1952, p. 22**

şi ’50. Arta lui se caracteriza printr-un efort constant de a supune experimentul cubist la o viziune personală a spaţiului şi a culorii. Studiile lui de „alb-pc-negru” sau de „negru-pe-alb”, pictate 111 jurul lui 1950, se străduiau, rnai mult decît tablourile lui Pollock, să distrugă imaginea şi ideea vreunei relaţii între suprafaţa picturală şi formele reprezentate. Făcînd apel la unele procedee dadaiste (pe care le prelua, cam în aceeaşi vreme, şi francezul Jean Dubuf- fet), el introducea asamblări accidentale de hîrtii rupte şi mototolite, în scopul creării unor ritmuri discontinui. El era mai convins decît Pollock că pictura „nu trebuie să reprezinte altceva decît reacţia formală” a unui artist „supus judecăţii singurului individ care o poate înţelege şi aprecia: el însuşi”[1]. Lumea era percepută ca un „no-environment” („non-mediu-înconjurător”), astfel încît opera de artă era redusă la ea însăşi şi la creatorul ei. S-a spus despre pictura lui de Kooning că este „nu numai non-figurativă, ci direct *an ti-figurativă”.*

Pînă în primii ani ai deceniului al şaselea, pictorul olandez a reprezentat poziţia extremă a individualismului şi a nihilismului „şcolii de la New York”. După aceea, el a evoluat spre „o metafizică a dualităţii *mister-logică*”[2], în virtutea căreia teme fundamentale ale vieţii umane, feminitatea, naşterea, dragostea, sînt transformate în imagini de o stridentă vulgaritate; Willem de Kooning îşi proclama adeziunea la „un realism autentic, profund, care nu se mulţumeşte doar să consemneze, ci comentează, ricanînd, miturile burghezului american, frumuseţile fabricate în serie de industria Hollywo- odului, de reclama comercială şi de televiziune”[3]. Caricatura

1 **Cf. Kenneth B. Sawyer, *Three Phases of Willem de Kooning*, în „New Images of Man”, New York, 1959, p. 92**

2 **George M. Cohen, *op. cit.,* p. 231**

3 ***Lawrance Alloway, Sign and Surface: Notes on***

sardonică, pictată în contraste puternice de culori, în linii abrupte era o negare a „no-environment”-ului despre care vorbise atît de adesea artistul; mediul înconjurător exista şi de Kooning îl comenta, lua atitudine împotriva a ceea ce i se părea condamnabil.

De cîţiva ani încoace, Wiliem de Kooning a evoluat spre un figurativ clar, care pare a descinde din maniera senzuală a lui Boucher. Liniile care mutilau brutal figurile feminine sînt înlocuite de o caligrafie delicată, culorilor cadaverice de odinioară li se opune o cromatică visătoare, de rozuri şi ocruri pastelate ce estompează contururile.

Pollock şi, într-o lungă perioadă a creaţiei sale, de Kooning au pulverizat forma, punînd accentul pe „spontaneitatea gestului”. Alţii, precum Arshile Gorky, vor consemna o influenţă mai directă a suprarealismului de factură Miro, uneori într-o atmosferă plină de voioşie în care formele biologice elementare, protozoare verzi şi roz, par că dansează în aerul transparent. (În ultimul an al vieţii, Gorky va picta pînze cu o cromatică deprimantă, prevestind apropiata-i moarte; în iunie 1948, bolnav de cancer şi pe jumătate paralizat de pe urma unui accident de automobil, el se va sinucide.) Hans Hofmann se va îndrepta spre o compoziţie mai strict organizată, a cărei „sursă primară este natura, cu impulsurile ei creatoare”[1]. Opera de artă „trebuie să se întemeieze, în primul rînd, pe culoare”, care „este limbajul specific al pictorului”, pentru că „poetul se exprimă în cuvinte, iar pictorul trebuie să-i lase poetului această formă a reprezentării naturii care-i înconjoară pe amîndoi, lui rămînîndu-i doar culoarea”[2]. Dar, pornind de la asemenea

---

***Black and: White Painting in New York, în „Quadrum”, nr. 9/1960, p. 56***

1 **Hans Hofmann, *Search for the Real and Other Essays*, Andover, Massachusetts, 1948, p. 49**

2 **Hans Hofmann, *The Resurrection of the Plastic***

consideraţii estetice clare, Hofmann le va aplica la o pictură dezintegrînd arbitrar formele, fragmentînd culoarea în suprafeţe nelegate logic între ele şi care aspirau să reprezinte „dualismul dintre bi-dimensional şi tridimensional”.

---

***Arts*, in „New Ventures”, iul. 1953, p. 22**

Mark Rothko a pornit de la o viziune asemănătoare aceleia a picturii lui Gorky; el voia să evoce „o lume cvasi-mitică, visurile unor începuturi protozoice pe ţărmurile unui timp nou”[1]. Prin 1950, formele colorate se lărgesc, şi —deşi unii mai recunoaşteau „principiul şi pasiunea organismelor vii” —ele nu propuneau, aşa cum artistul însuşi recunoştea, „nici o asociaţie directă cu vreo experienţă vizuală”[2]. Dintre toţi artiştii „şcolii de la New York”, Rothko este, poate, cel care a dat abstracţionismului sensul cel mai strict de „artă în afara oricărei experienţe vizuale”; cel puţin în ultimii zece ani ai vieţii (a murit în 1970), el s-a dedicat statornic unor experimente de „culoare pură”. Benzi late, intens colorate, se aştern pe suprafaţa pînzei, modificîndu-şi dimensiunile, astfel încît să nege variaţiile de distanţă şi să pară aşezate la egală depărtare, de ochii privitorului, în pofida iluziei pe care o dau petele de. diferite culori, că s-ar aşeza de-a lungul liniilor de perspectivă, mai spre adîncul picturii sau mai aproape de suprafaţa ei. într-o artă care, prin tradiţie, a pus accentul pe formă şi a neglijat culoarea, experienţele lui Rothko au semnificaţia unor începuturi de drum.

Mişcarea promovată de „şcoala de la New York” proclama, aşa cum s-a menţionat ceva mai devreme, „individualitatea creaţiei”. Dar destul de curînd, pe la mijlocul deceniului al şaselea, formalismul experimentului a îngăduit apariţia unor opere de imitaţie, expresionismul abstract devenind unul dintre cele mai dogmatice curente ale artei moderne. Fenomenul a fost observat şi combătut cu o ardoare cel puţin egală aceleia investită în polemică de partizanii mişcării. Randall Jarrell, poet ale cărui versuri erau publicate în revistele de

1 **Mark Rothko, *Ides of Art,* in „Tiger's Eye”, dec.1947, p. 44**

2 **Mark Rothko, *The Romantics Were Prompted*, in „Possibilities”, nr. 1/1948, p. 84**

orientare progresistă, a scris un eseu al cărui titlu grăieşte de

la sine: *Era cimpanzeului: un poet ia rolul avocatului diavolului, acuzînd canonizarea expresionismului abstract*[1]*.* Chiar şi unii apărători ai curentului, sustinînd ideea „autonomiei artei”, a „ruperii legăturilor cu natura”, recunoşteau caracterul „ne.intelectual” al picturilor de la sfîrşitul deceniului al şaselea[2].

Reacţia împotriva pastişei la care începuse a fi redusă arta abstracţionismului new-yorkez a pornit tot dinăuntrul mişcării. O generaţie tînără de artişti, care ieşiseră de pe băncile institutelor de artă în jurul lui 1950, şi-a dat seama de limitele şi de elementele valoroase ale artei lui Pollock şi a lui Kooning, aplicîndu-le la o viziune mai direct legată de natură.

Arta lor încorpora, de fapt, multe influenţe ale „şcolii din Pacificul de nord-vest” care se constituise încă înaintea celui de al doilea război, la Portland şi, mai ales, la Seattle, dar nu fusese descoperită de artiştii coastei de răsărit decît în deceniul al şaselea. De atunci încoace, importanţa ei în istoria artei moderne americane e recunoscută tot mai adesea; dintr-o mişcare provincială, aproape ignorată, ea a devenit cel puţin la fel de influentă ca şi mai noua „şcoală de la New York”. Năzuinţa fondatorului şcolii, Clayton S. Price, era aceea de a „antropomorfiza” lumea din jurul său. Dacă tendinţa fundamentală a lui Pollock, de pildă, era aceea de a tălmăci sentimentele în imagini abstracte, Price voia „să le întrupeze în oameni”, „sentimentele neavînd valoare decît între limitele trupului şi ale conştiinţei umane”, şi neavînd cum să existe „în stare pură

---

1 **În revista *Art News*, nr. 4/1957, pp. 34—35**

2 **Vezi Fairfield Porter, *Art*, in „Nation”, 3 X 1959, pp. 197-198**

doar în aer şi în culoarea de pe pînză”[1].

Tematica picturii lui Price era inspirată de viaţa porturilor de pe ţărmul Pacificului, personajele sale erau pescari de. larg, marinari, docheri, toţi înväluiţi într-o atmosferă deprimantă, toţi trăind într-o nesfîrşită singurătate. Linia aspră, deformările coloristice sînt de clară provenienţă expresionistă; după cum, pe seama aceleiaşi influenţe trebuie pusăşi ideea că „unitatea omului cu natura se săvîrşeşte într-un adînc mister, într-o lume a halucinaţiei”[2].

Personalitatea cea mai viguroasă a şcolii de la Pacific a fost Mark Tobey. Umanismul concepţiei lui („toţi oamenii sînt egali, nu există unii *aleşi* şi alţii *osînditi la banalitate*, condiţia supremă este aceea de a-i pune pe toţi în condiţii favorabile de a se afirma”[3]) a fost curînd transformat într-un misticism de esenţă taoistă, în spiritul căruia „oamenii sînt egali între ei; nu numai cei care trăiesc în aceeaşi epocă, dar şi cei din diferite momente ale istoriei, pentru că ei nu-şi pot depăşi propria condiţie, şi pentru că viaţa e o valoare non-temporală”[4].

Studiase caligrafia orientală în Japonia; primele expoziţii deschise la Seatlle, imediat după întoarcerea în Statele Unite, au dezvăluit adînca înrîurire a acestei arte asupra picturii sale. Tobey îşi numea tablourile „scrieri albe”; acoperea terne lesne de recunoscut ale realităţii cu pînze complicate de păiajen, ţesături de pigment alb. Paleta lui monocromă, scriitura foarte rafinată, contopind formele într-un sistem

---

1 **Ralph T. Boloni, *Clayton S. Price*, in „Seattle Arts 285 and Letters”,nr . 1/1964, p. 6**

2 **Cf. George M. Cohen, *op. cit.,* p. 222**

3 ***Cf. Irving Sandler, The Triumph of American Painting| p. 86***

4 **Cf. Henry Geldzahler, *American Painting in the Twentieth Century*, New York, 19G5, p. 162**

de mişcări stenografiate, într-un ritm staccato, apropiat de. maniera lui Pollock, fără însă a-I subordona cu totul acesteia.

Sensul picturii întrezărită dincolo de plasele lui albe e greu de descifrat. Unii au crezut că ea ar cuprinde realitatea interioară a artistului, tălmăcită într-o fuziune a termenilor opuşi. Alţii, că ar dezvălui dragostea pentru o umanitate complexă care s-ar mişca prin spaţiul fărîmiţat al picturii lui. S-a spus şi că „Tobey

ar prefigura un raport solemn şi o comunicare spirituala între lumea noastră şi stările îndepărtate ale existenţei”[1]. Mi se pare că mai toate aceste speculaţii sînt, direct sau indirect, influenţate de faptul biografic, de relaţiile pictorului cu arta şi cu filozofia extremului orient. Mai curînd s-ar părea că Tobey a căutat, de fapt, armonii cromatice subtile, ritmuri nebănuite ale suprafeţei, cu alte cuvinte, mijloace formale noi, în închegarea cărora arta orientală are, e adevărat, un rol de netăgăduit.

Misticismul şi ocultismul budist, descoperit – într-o măsură —prin mijlocirea lui Tobey, au dat şi picturii lui Morris Graves o înfăţişare specifică. Temele sale, peisaje cu păduri de pini, ţărmuri de ocean bătute de valuri, văi adînci de rîuri săpate printre munţi, au vagi referiri la lumea reală. Caracteristice, însă, pentru arta lui sînt zecile de tablouri cu păsări; fiinţe ciudate, cu ochi imenşi, speriaţi, proiectate pe fundaluri de un cenuşiu rece, neprie^ tcnoase. Aluzia ia vreo specie anume de zburătoare e foarte greu de urmărit, şi comparaţia cu Audubon, pictorul-ornitolog[2], nu se poate susţine. Păsările lui Graves sînt doar simboluri ale însingurării, ale spaimei neputincioase şi,

poate, ale speranţei că, totuşi, aripile lor le vor purta departe de lumea vrăjmaşă.

Mult mai viguroasă e pictura lui Kenneth Callahan, în care natura, agitată şi stranie, deformează contururile, iar siluetele omeneşti se proiectează pevîrtejuri de umbră, ca în acuarelele lui Williarn Blake. Tema artei lui este aceea a „umanităţii născută din natură şi întoreîndu-se din nou, în natură”[3]. Dar Callahan caută în această uniune „secretul transcendent”, „ordinea şi logica de dincolo de înţelegerea imediată a omului”[4] şi o traduce, pe urmele lui Kandinsky

**[1] George M. Cohen, *op. cit.,* p. 223**

**[2] Vezi Ross Meyer, *The Birds of Graves,* în „North- westerner”, 2/1969, pp. 39—41**

**[3] Cf. Stephen Carpenter, *Callahan,* în „Northwester- ner”, 1/1971, p. 9**

 **« *Ibid.***

în „improvizaţii” cromatice, zvîcniri de roşu, de albastru, de. verde, orchestrate cu forţă.

Fără să-şi fi însoţit creaţia cu mulţimea de manifeste, publicate de şcoala new-yorkeză, fără să i. se fi dedicat atîtea studii exegetice, grupul din Pacificul de nord-vest a reprezentat un moment la fel de specific în arta americană modernă. E adevărat, cu excepţia lui Tobey (şi, poate, a lui Price), personalităţile copleşitoare de tipul lui Pollock, al lui Willem de Kooning, al lui Hofmann, i-au lipsit. Nici unul dintre pictorii de la Seattle nu a avut virtuţile de teoretician ale şefilor mişcării din New York şi nici nu au părut preocupaţi de constituirea unei şcoli. Ei s-au dedicat artei cu o anume simplitate, crezînd că demonstraţia trebuie s-o facă pictura însăşi, şi nu comentariul filozofic sau literar.

Se poate desluşi la toţi cei patru reprezentanţi mai de seamă ai grupului (chiar şi la Tobey, la care căutările formale, sînt mai îndelung elaborate) un fel de statornică preocupare pentru problemele raportului dintre om şi mediu; arta lor nu se circumscrie

decît arareori lumii lăuntrice, ea nu promovează subiectivismul exclusivist, ci încearcă să privească omul ca pe o făptură care receptează impulsurile lumii exterioare şi i le restituie apoi.

Din pictura lui Gravcs şi a lui Callahan a descins tendinţa unor artişti mai tineri de la New York de a se întoarce spre obiectul identificabil. Reluînd ideea „libertăţii picturii” lansată de expresionismul abstract, aceşti pictori o combinau cu arta culorii, aşa cum o deprinseseră de la fauvi, şi voiau să afle în ea „răspunsul individual la problematica mediului înconjurător”[1]. Unii şi-au dat seama că „abstracţionismul va ajunge într-un impas: încă o combinaţie, de forme, încă un dezacord neaşteptat al culorilor, încă un gest imprevizibil cu care semănătorul- pictor aruncă vopseaua pe pînză. Şi după aceea?

Ce mai poate urma? Alte combinaţii, alte dezacorduri, ale gesturi?”[1]

Richard Diebenkorn exprima sentimentele mai multor artişti ai generaţiei de după război: „Am ajuns să nu mai am încredere în dorinţa mea de a face să explodeze pictura şi să o supraestimez din punct de vedere formal”[2]. Diebenkorn, David Park şi alţi pictori californieni s-au întors spre valori umane mai statornice, spre confesiunea lirică, spre o exprimare mai uşor de înţeles a obiectului.

Un alt curent, promovat tot de generaţia tînără protesta împotriva abstracţionismului în numele „nevoii de a defini funcţia artei într-o epocă în care războiul se aude încă, surd, în amintirea noastră, cînd aflăm cu înfiorare despre crimele din lagărele naziste”, cînd „primejdia atomului ameninţă întreaga umanitate, cînd vechile tradiţii apar şubrezite de o tehnologie şi o automatică în care omul nu mai e înţeles în sensul adevărat al valorii lui”, într-o lume „care a devenit un spaţiu al acţiunii, încetînd a mai fi un simplu spectacol”[3].

în deceniul al şaselea al secolului, un tînăr artist, Robert Rauschenberg a încercat să dea răspuns acestor probleme complexe ale artei contemporane, printr-o întoarcere la obiect, tot aşa cum, cu patruzeci de ani mai devreme, Marcel Duchainp crezuse că se poate opune dizolvării post-impresioniste a formei, proclamînd estetica „lucrului-gata-făcut”. „Nu există, spunea Rauschenberg, materiale care, introduse în pictură, provoacă emoţia, şi altele care nu-l mişcă pe privitor din inerţie. Totul depinde, fără îndoială, de tensiunea lăuntrică a artistului, de dramatismul

1 **Richard Diebenkorn, *And...After That?,* in „Arts News”, nr. 4/1958, p. 37**

2 **Cf. Eleanor C. Monroe, *Figures to the Fore*, in „Horizon”, iul. 1960, p. 114**

3 ***Ben. B. Seligman, Most Notorious Victory: Man in an Age of Automatization, New York, 1966, p. 402***

lucrurilor pe care vrea el să le spună... O pereche de ciorapi se potriveşte la fel de bine comunicării artistice ca şi lemnul, cuiele, uleiul şi pînza. Nu există subiecte inexpresive prin ele însele. Pictura se află în relaţie deopotrivă cu arta şi cu viaţa”[1].

Curentul iniţiat de Rauschenberg a fost numit *pop-art*, prescurtare a vocabulei „artă populară”. În deceniul al şaptelea, termenul *pop* a căpătat o circulaţie foarte largă, acoperind sfere diferite ale culturii şi, cîteodată, şi-a pierdut semnificaţia iniţială. De aceea, în ultimii ani, pictura, literatura, muzica, filmul care se opun formelor tra-diţional-burgheze au căpătat un alt nume, după părerea unor intelectuali radicali mai potrivit protestului reprezentat de ele: „counte-culture”, contra- cultură. *Pop-artul* din deceniul al şaselea şi curentele care au provenit din el nu se înglobează în cultura *pop* de astăzi, şi, cum s-ar spune într-un genericele film, „orice asemănare de nume e pur întîmplătoare”.

*Pop-artul* (numit de unii şi „noul realism”) „s-a născut din nevoia de a face din nou vizibilă lumea materială”[2]. După cîteva decenii în care definiţiile metafizice ale artei avuseseră o circulaţie largă, generaţia anilor ’50 a năzuit să reinstaureze „cultul locului comun”, în tradiţia lui Robert Henri şi a şcolii sale. *Pop-artul* este, cum s-a spus, „un produs al erei mijloacelor noi de comunicare, a acelei *mass-media* care vrea să facă din cultură un bun de larg consum”[3].

Asemenea definiţii, formulate cîteodată mai cu seamă metaforic decît filozofic, se cuvin privite cu anume rezervă. E adevărat că Rauschenberg şi partizanii săi se împotriveau

---

1 **Cf. Joseph Anderson, *Rauschenberg*, in „Arts News”, nr. 6/1968, p. 38**

2 ***Dore Ashton, The Unknown Shore: A View of Contemporary Art, Boston, 1962, p. 106***

3 **Frank Bartholomew, *Art and Mass Media*, in „Harper’s”, nr. 5/1961, p. 02**

artei abstracte, fiindcă ea pretindea o sensibilitate şi o intuiţie specială pentru a putea înţelege temele transfigurate de liniile şi de culorile ei şi comunicarea cu privitorul era foarte anevoioasă; dar ironiile
noii şcoli la adresa instituţiilor americane, a moravurilor micii burghezii,erau formulateîntr-un limbaj al absurdului şi satira ei nu este întotdeauna mai uşor de înţeles de publicul neavizat.

Originalitatea ei este aşa cum a subliniat Rauschenberg însuşi, relativă, de vreme ce dadaismul francez şi german propuseseră soluţii similare încă din ajunul primului război mondial. E drept, însă, că *pop-artul* nu a tentat să fie neapărat o „anti-artă” şi că atitudinea lui estetică nu este cu totul negativistă. Lumea nu este privită ca o entitate adversă individului; artistul şcolii *pop* ironizează numai ceea ce ar constitui „excrescenţa absurdă, forma socială pervertită”[1]. Temele celor mai mulţi artişti ai curentului sînt preluate din mediul imediat al americanului din aceste decenii, invadat de reclame comerciale, de sticle de *Coca-Cola*, de cutii de supă concentrată, de aparate „General Electric”, de seriale de televiziune, de *comics*-uri, de deodorizante, de ham- burgeri şi de automobile. Era ca şi cum americanul obişnuit ar fi descoperit pe neaşteptate această lume, în mijlocul căreia trăise fără s-o observe şi care i s-a revelat în pictura *pop.*

„Au fost mulţi artişti talentaţi care au practicat această pictură. Erau cu toţii personali în modul lor de creaţie, dar păreau, cei mai mulţi dintre ei, că vor să răspundă, în primul rîncl, nevoilor pieţei de artă care, într-un fel, • i-a încurajat să

1 **Robert Rauschenberg, *Yes and No,* in „Magazine”, nr. 4/1959, p. 4 291** [2] **George M. Cohen, *op. cit.,* p. 240**

picteze pentru bani şi pentru succes imediat, în loc de a-i determina să dezvolte calităţile picturale ale operei. Supracomercializarea şi vînzările la preţuri spectaculoase ale tablourilor lor au dus totul la un sfîrşit brusc”[2].

Evoluţia lui Rauschenberg este, din acest punct de vedere, diferită. O perioadă relativ lungă, el a creat o operă în care implica „tensiunea dintre pictura în ulei, mînuită fără vreo regulă precisă, apropiată de stilul expresionist al lui de Kooning,

şi obiectele reale, aproape invariabil materiale «găsite», într-o stare variabilă de descompunere”[1] Pînza era inclusă şi ea în pictură ca un „obiect real”, era interpretată ca „o formă”, pusă în relaţie cu „formele pictate”, sau ca „un depozit al culorii”. În primii ani ai deceniului al şaselea pictura lui se reducea, astfel, la nişte benzi late, de dimensiuni şi de intensitate coloristică egală, ca un fel de gard larg, cu scîndurile aproape lipite una de alta.

După aceea, acceptînd colajul ca formă a apropierii de real, el insera fotografii decupate din ziare, reclame, afişe, obiecte de metal, de material plastic, de lemn, de pînză, pe care le risipea la întîmplare pe suprafaţa picturii. Opera de artă „nu cuprindea nici un mesaj ascuns, nici un sens filozofic, exceptînd, poate, comentariul de ordinul cel mai general al ritmului şi al stilului lumii contemporane”[2]. Dar Rauschenberg exprima, totuşi, o dilemă a societăţii americane: obiectele adunate de el aveau un sens şi un rol funcţional în locul de unde fuseseră desprinse, dar contextul nou în care erau aşezate era distrus, devenea iraţional şi inexplicabil; opera lui din acea perioadă a

1 **Alan Solomon, *Robert Rauschenberg*, New York, 1963, fără numărul paginii**

2 **Matthew Baigell, *op. cit.*, pp. 253—254**

fost comparată cu Teatrul Absurdului despre care un exeget lucid al culturii burgheze contemporane, Marshall McLuhan, spunea că „dramatizează dilema recentă a... omului de raţiune care pare a nu fi implicat în acţiune”[1].

O expoziţie mai recentă, deschisă în vara lui 1970 la Pasadena, lîngă Los Angeles, dezvăluia un moment, după părerea mea semnificativ nu numai pentru arta lui Rauschenberg, ci pentru atitudinea multor artişti din generaţia sa în această epocă agitată, într-o societate confruntată de atîtea contradicţii. Colajul de odinioară a căpătat acum un sens social mai precis: titlurile şi fragmentele de articole din presă nu mai erau

1 ***Marshall McLuhan, Understanding Media: The Extension of Man, Londra, 1964, p. 20***

luate pur şi simplu la întîmplare. Ele erau alese din ziarele în care se publicau ştiri despre războiul din Asia de Sud-Est, despre asasinarea preşedintelui Kennedy, a lui Martin Luther King, despre mişcările studenţeşti, despre experienţele nucleare. Megafoane, instalate în sala muzeului, transmiteau fără încetare fragmente imprimate pe bandă, frînturi de cuvîntări, strigătele demonstranţilor luptînd cu poliţia, împuşcături, vuietul mulţimii la Dallas, bubuitul bombelor. Impresia era foarte puternică, sincretismul înceta de a fi un scop în sine.

în ultimii ani s-a precizat tendinţa de a-l socoti pe Rauschenberg ca pe un artist a cărui creaţie are numai unele vagi legături cu pictura *pop.* Din această perspectivă, *pop-artul* ar avea o configuraţie mai clar definită, el cuprinzînd ceea ce McLuhan numea, cu un termen poate ambiguu, „popular media”, incluzînd *comics*-urile, afişele de film, reclamele. Cineva sugera că aceste imagini ar părea că sînt „gata ambalate pentru consum, mai curînd decît pentru contemplare”[1]. Dînd imaginilor cotidiene, uneori vulgare, dimensiuni monumentale şi „explorînd deşeurile azvîrlite de societatea tehnologizată, *pop-artul* pare a fi atins rutina într-un asemenea grad, încît singurul sentiment care-i rămînea este acela al unei totale deznădejdi”[2]. Disperarea artistului confruntat de o societate mecanizată, pe care o exprimau, la începutul secolului, artiştii europeni din generaţia lui Kandinsky, nu excludea – cel puţin – posibilitatea acţiunii individului. E adevărat că artiştii expresionişti ai acelei

1 **Matthew Baigell, *op. cit.,* p. 254**

2 **Ben. B. Seligman, *Most Notorious Victory...* p. 374**

> vremi credeau adesea că ei sînt singurele fiinţe umane care mai pot determina schimbările lumii; dar generaţia *pop-artului* ajunge la concluzia că lumea nu mai oferă nici o posibilitate de acţiune individuală. „Culorile strălucitoare ale *pop-artului* ascund nefericirea care mocneşte dedesubt.”[1]

*Pop-artul* e o pictură lipsită de complicaţii formale; calităţile lui de „produs în serie” au fost subliniate de Roy Lichtenstein care declara cîndva: „înţelesul operei mele e acela că ea e o creaţie industrială”[2] şi de Andy Warhol: „motivul pentru care pictez cum pictez este că aş vrea să fiu o maşină, şi simt că tot ceea ce fac şi fac ca o maşină e tot ce aş dori să fac”[3].

Concentrîndu-se invariabil asupra componentelor individuale şi nu asupra imaginii de ansamblu, *pop-artul* reprezenta ceea ce vedea pictorul la un anume moment, refuzînd construcţiile ample compoziţionale cu multe personaje, peisajul sau confesiunea lirică. Cataloagele de expoziţii *pop- art* sînt adevărate antologii de locuri comune, de fetişuri ale existenţei cotidiene americane. James Gill pictează personaje ale filmelor cu cowboy, Robert Indiana reconstituie, în complicate maşinării de oţel, sticlă, smalţ, neon, interioarele restaurantelor construite în serie la marginea marilor şosele.

Roy Lichtenstein pictează scene de *comics*, în care sînt reproduse personajele ilustraţiilor din paginile distractive ale ziarelor. Impresia de „decupaj din realitate” e susţinută de banalitatea portretelor de o searbădă frumuseţe,

---

1**293** **[3]MatthewBaigell , *op. cit.,* p. 254**

2 **Cf. G. R. Swenson, *What Is Pop Art?,* în „Art News”, nov. 1963, p. 26**

3 **Cf. *ibid.,* p. 63**

asemenea celor din reclamele cosmetice, de clăbucii în care sînt inserate dialogurile, şi chiar de punctele aşezate în rînduri ordonate, imitînd rasterul fotografiilor de ziar. Claes Oldenburg construieşte forme de ghips sau de vinilin umplute cu iarbă de mare; unele înfăţişează, în detalii naturaliste, scene ale vieţii de periferie, cu femei ostenite aplecate deasupra scîndurii de călcat, ca într-un faimos tablou al lui Picasso. Altele sînt hambur- geri imenşi, prăjituri pictate cu grijă pentru a reproduce cît mai fidel realitatea, şi care vor să simbolizeze „banalitatea rituală a mîncării în America”.

James Rosenquist comentează „visul american” al vacanţei, reconstituit din afişe strident colorate ale agenţiilor de voiaj şi ale celor de închiriat automobile. În ultimii ani, opera lui a căpătat un caracter mai net protestatar, cuprin- zînd scene ale războiului din Vietnam, în care sînt amestecate simboluri ale „inconştienţei domestice”, bigudiuri, rujuri de buze, beţe de golf. Andy Warhol (regizor, de cîtăva vreme, al unor filme foarte controversate) construieşte obsedante repetiţii ale fetişurilor mic-burgheze; stele de cinema (Marilyn Monroe, 1962) sau cutiile de supă Campbell (100 de cutii, 1962). Aceeaşi temă a comercializării vieţii zilnice e reluată de Tom Wesselmann care, pe ecranul unui aparat real de televiziune, aplică decupaje ale reclamelor de coca-cola, etichete ale sticlelor de bere, pachete de ţigări „Lucky Strike”, laolaltă cu imagini ale Capitoliului din Washington şi cu portrete ale preşedinţilor de odinioară ai Statelor Unite. „Mitul american” e, astfel, atacat „ireverenţios”, fără—însă—ca artistul să propună valorile pozitive vrednice să fie cultivate. Marina Stern a creat „picturi audio-vizuale”, precum *Judecata din urmă*, de pildă, în care un înger, ţinînd în mînă claxonul unui automobil de sport, strigă „Pocăiţi-vă!” cînd se apasă pe un buton de cauciuc.

Dar *pop-artul* nu poate da decît răspunsuri parţiale complicatelor probleme ale societăţii americane contemporane. Prea direct ancorat în realitatea imediată, îi lipseşte, cum s-a spus, „perspectiva viitorului”[1]. Explozia tehnologică nu poate fi interpretată ca un

1 **Vezi Dorothy Gees Seckler, *The Artist in America: Victim of the Culture Boom*, în „Art in America”, nr. 6/ 2951963, p. 36 şi urm.**

pericol *în sine*, tot aşa cum nici crearea unor forme inteligibile ale culturii nu poate fi un păcat al civilizaţiei moderne. Problema stă, desigur în atitudinea pe care o ia intelectualul faţă de aceste procese în soluţiile propuse de el ca invazia de informaţie computerizată, arta produsă în serie, să nu înă-
buşe ceea ce e autentic. *Pop-artul* a semnalat pericolul, dar nu a creat, cel puţin deocamdată, valorile care să-i reziste.

Arta lui Rauschenberg şi a celorlalţi] artişti ai grupului se întemeiază pe o viziune pesimistă asupra „epocii maşinii"; deşi, cîteodată, ironia e benignă, se desluşeşte întotdeauna o imposibilitate romantică de adaptare. Cu mijloace tehnice la început, asemănătoare celor introduse de *pop- art*, artiştii aparţinînd altor curente aspiră „să descopere în geometriile descrise de ecuaţiile complexe rezolvate de computer, în macroscopia celulelor, în aranjamentul moleculelor din materialele plastice pînă acum necunoscute, frumuseţi pe potriva celor descoperite cîndva de grecii antici şi de artiştii Renaşterii în alte proporţii naturale, la fel de complexe pe atunci"[1].

E foarte greu să se traseze graniţele între grupări care se autointitulează *op-art* şi „Mişcarea Hard-Edge" („a marginilor precise"). Cu puţine excepţii, toţi aceşti artişti pictează forme clar definite, iar culoarea strălucitoare, saturată, sugerează precizia rece a maşinii. *Op-artul* tinde să accentueze relaţiile cromatice, adesea restrîn- gîndu-şi interesul la manipularea „unor efecte fiziologice asupra privitorului care percepe marginile formelor ce se ordonează logic"[2]. Curentul se revendică mai mult de la constructivişti şi de la Mondrian decît de la *pop-artul* Ja care unii

---

1 **Mario Amaya, *Pop Art and After*, New York, 1966, p. 104**

2 ***Ibid.,* p. 63**

dintre artişti au subscris o vreme. în 1965, în catalogul unei expoziţii *op*, se fixau, inflexibile, şase categorii ale picturii create în stilul acestei şcoli, nici una nesugerînd în vreun fel maniera *pop.*[1]

Richard Anuszkiewicz rezuma astfel doctrina mişcării: „Opera noastră e o operă complet experimentală şi pune accentul pe efectul culorilor complementare de intensitate maximă, cînd sînt juxtapuse, şi pe schimburile optice care se produc în acest proces. De asemenea, ea este un studiu al efectului dinamic al întregii compoziţii colo- ristice în condiţiile schimbătoare ale luminii, şi ale efectului luminii asupra culorii”[2].

U11 alt fruntaş al curentului, Ad Reinhardt, a încercat să dea esteticii acestei picturi un sens filozofic mai adînc decît explicaţiile relativ simple ale lui Anuszkiewicz; după ce a publicat şi cl un manifest, un fel de „scurt manual de sfaturi practice pentru pictorii op”[3], s-a îndreptat spre un misticism de origine extrem-orientală şi a proclamat filozofia „obiectului clar definit, independent şi separat de toate celelalte obiecte şi determinări, de circumstanţele în care nu putem să desluşim ce avem de ales sau din care nu putem face ce-am voi să facem, al căror înţeles nu-l putem desprinde sau tălmăci, din care nu putem extrage absolut nimic”[4].

De altfel, Reinhardt nu e socotit, în pofida adeziunii lui explicite la *op-art*, ca un reprezentant tipic al mişcării; mijloacele lui de expresie sînt adesea cele ale abstracţionismului, şi

---

1 **Vezi Dr. William C. Seitz, *The Responsive Eye,* New York, 1965**

2 **Richard Anuszkiewicz, *The Afterimage,* în The Arts”, nr. 1/1971, p. 33**

3 **Cunoscut sub titlul de *Cele 12 nu-uri:* „Nici o structură, nici o caligrafie, nici o schiţă, nici o formă, nici un desen, nici o culoare, nici o lumină, nici un spaţiu, nici un timp, nici o proporţie, nici o mişcare, nici un obiect”.**

4 **Răspuns la un chestionar publicat în revista „It is”, nr. 2/1966**

foarte rareori pictura lui lasă să se desluşească o construcţie strict geometrică sau algebrică, element fundamental în concepţia artiştilor *op.* În egală măsură, „Mişcarea *Hard-Edge*” păstrează, în formularea relaţiei dintre formă şi spaţiul pictural, criterii ale expresionismului abstract. Asemenea predecesorilor lor din prima generaţie a „şcolii de la New York”, artiştii care au aderat la această mişcare vor să-şi păstreze libertatea în alegerea formelor (deşi ei împlinesc această operaţie de selecţie cu mai puţin respect faţă de ritualul „accidentalului” şi al „gestului”). Al Held, promotor al mişcării, declara odată: „Am considerat că amîndoi cei doi poli – Mondrian, care a reprezentat obiectivitatea, şi Pollock, care a reprezentat suprema subiectivitate – pot fi făcuţi să se întîlnească”[1].

Artişti cu personalităţi diverse, precum Frank Stella, Ellsworth Kelly, Kenneth Noland, s-au apropiat, însă, mai mult de ideile lui Rauschenberg decît de acelea ale lui Pollock şi au aspirat să construiască picturi a căror valoare să fie, în primul rînd, aceea de obiect „în sine”. „De fapt, sensul inerent al unei picturi *Hard-Edge* este simpla ei prezenţă ca obiect pictat”[2]. Adeziunea la arta *pop* înseamnă, pentru ei, refuzul oricărei alte valori cu excepţia calităţilor optice ale suprafeţei. „Privitorului i se interzice să pătrundă în pictură, el e ţinut în afara ei, are dreptul doar s-o observe ca pe un obiect”[3]. O pictură *Hard-Edge* trebuie, aşa cum cred reprezentanţii curentului, înţeleasă ca un tot; formele ample, repetiţiile vag ritmate, nu se cuvin să impieteze asupra priceperii formei pînzei înseşi *ca un obiect.* Suprafaţa pictată este

---

1 **Cf. Dore Ashton, *AI Held*, in „Studio International” no. 1964, p. 210**

2 **Matthew Baigell, *op. cit.*, p. 257**

3 **Stewart Synge, *Art, Non-Art, Counter-Art*, in „The Vibrant”, dec. 1971, p. 68**

numai atît: o arie colorată cuprinsă între marginile ramei. Formele şi culorile sînt astfel echilibrate, încît nici una dintre ele să nu pară că ar veni mai aproape sau s-ar îndepărta de privitor.

Frank Stella este cel care duce această concepţie pînă la consecinţele ei cele mai îndepărtate, adică pînă la arbitrarul *formei* picturii, în înţelesul ei cel mai concret. El pictează geometrii colorate care urmează, în linii paralele, perimetrul pînzei întinsă pe şasiuri ce, de multe ori, închipuie literele mari ale alfabetului: H, L, V, T, X. Disciplina geometrică e confruntată, astfel, de arbitrarul formei şi devine, pentru pictor, o problemă decorativă. „Orice pictură e un obiect şi oricine se dedică rezolvării acestei însuşiri fun

da mentale a ei, trebuie să înfrunte caracterul obiectiv a ceea ce face el atunci cînd pictează”[1].

Pictura este o „cosa mentale”; în interpretarea *op-artului*, ea este epurată de orice emoţie, devine construcţie geometrică pură şi se adresează doar, aşa cum releva Kenneth Noland, nervului optic[2]. Unii comentatori consideră că pictura lui Noland răspunde unei tradiţii americane, de vreme ce liniile, aproape invizibil trasate pe suprafaţa unitar colorată a pînzei „nu se concentrează în jurul unor focare, ca în pictura europeană, ci tind să se extindă spre marginile ramei”[3]. Mi se pare că o asemenea interpretare e întrucîtva forţată şi că artistul nu făcea decît să răspundă, într-un mod mai personal, doctrinei generale a artei care „se adresează doar nervului optic”.

Provenind nu numai din pictura lui Pollock şi a *pop-artului*, ci şi din aceea a lui Mondrian, şi, mai ales, a lui Vasarely, *op-artul* reprezintă, negreşit, o nevoie de disciplinare şi de raţionalizare a picturii dar care se împlineşte în dauna sensibilităţii individuale a creatorului. Această tendinţă spre „opticul pur” e mai puternică în *op-art* decît în orice altă mişcare a artei contemporane americane cu care pictura lui Anuszki- ewicz, Stella şi Noland a fost comparată.

Efectul optic este, alteori, folosit pentru a atrage atenţia asupra unor realităţi mai complexe decît subtilitatea jocului geometric. Derivînd din *pop* şi din *op*, „arta neonului” nu respinge nici unul dintre procedeele formale ale celorlalte două curente; unii critici au şi numit-o *„pop* şi *op* electrificate”. Cea dintîi manifestare a „artei neonului” a fost

---

1 **Cf. Bruce Glaser, Lucy Lippard (ed.), *Questions to Stella and Judd*, in „Arts News”, sept. 1966, p. 58**

2 **Vezi Peter Fowler, *Interview with Kenneth Noland*, in „The Arts”, nr. 2/1969**

3 **Matthew Baigell, *op. cit.*, p. 259**

expoziţia organizată, în primăvara lui 1965, la Universitatea din Pennsylvania, de un grup de zece artişti veniţi din cinci ţări. Codificarea era mult mai simplă decît aceea a *op* şi, mai ales, a *pop-artului*, învecinîndu-se adesea cu pregnanţa termenilor unui afiş. Una dintre operele prezentate atunci se intitula, de pildă, *America*, *America*; autorul ei, Marţial Raysse, imaginase o mînă imensă, luminată de tuburi roşii şi albastre (culorile naţionale ale Statelor Unite), care arăta, cu un index foarte hotărît, spre un maldăr de produse comerciale în serie, strălucind ispititor. O alta (care se numea, simplu, fi), concepută de Chryssa, încerca să reconstituie mozaicul de lumini din Times Square în ajunul Anului Nou. Dar imaginea construită din tuburi fluorescente nu depăşea, de cele mai multe ori, stadiul imitării unei imagini din realitate, fără să încerce a-i detecta sensul mai adînc.

Reacţia împotriva „transformării artei într-o valoare metafizică, necornunicabilă” se manifestă pe două căi principale. Cea dintîi se desfăşoară în direcţia unei întoarceri spre „obiectul în sine”; rezolvarea „impasului metafizic”, însă, aşa cum o demonstrează clar operele create de curentele care urmează această tendinţă, nu se poate face prin renunţarea la valorile estetice, la transfigurarea lumii reale, la afirmarea ideii filozofice. *Ob-artul* (care a apărut cam în acelaşi timp cu „arta neonului”) visează, aşa cum declară fondatorul ei, Philip Pearlstein, să introducă trupul omenesc în categoria „naturii moarte”. Nuduri de ghips în mărime naturală, un fel de păpuşi mari cu înfăţişare neliniştitoare, modelate cu suprema preocupare a detaliului anatomic, par, e adevărat, mai curînd *obiecte* decît corpuri de oameni. înţepenite în atitudini

nu o dată impudice, nudurile lui Pearlstein au ceva din senzualitatea calculată şi lipsită de umor a reclamelor pentru filmele cotate „X”, cele la care e interzis accesul persoanelor sub 21 de ani.

într-o direcţie relativ asemănătoare s-a produs integrarea într-un spectacol de improvizaţie a unor arte diverse: muzică, dans, grafică; rezultatul e numit *happening* (de fapt, alt cuvînt pentru „improvizaţie”). Spectacolul se desfăşoară, practic vorbind, oriunde: în marile magazine, în sălile de aşteptare ale aeroporturilor, pe stradă, 300

în grădinile zoologice. Influenţele, sînt la fel de diverse, spectacolele dada de acum mai bine de cincizeci de ani, filozofia orientală, ideile politice radicale. Orientarea acestor happeninguri este, aproape întotdeauna, protestatară şi scopul lor este acela al „unei demonstraţii anticonserva- toare”, aşa cum îl defineşte Allan Kaprow[1] (care, împreună cu Andy Warhol, este principalul promotor al acestei forme de artă). Dar efectul este, foarte adesea, deprimant, actorii şi spectatorii sînt deopotrivă, la urmă, mînjiţi de sucurile îngheţate rostogolite din rafturi, de cenuşa răspîn- dită din crematoriile de gunoaie ale marilor clă- diri, calcă pe cioburi şi pe resturi de mîncare risipite pe stradă, fără a da totdeauna impresia că, în felul acesta, ar „protesta împotriva relaţiilor inumane din societatea actuală”[2].

Un fenomen, totuşi, semnificativ este dezvoltarea „filmului subversiv” (Andy Warhol şi-a cîştigat, şi în acest domeniu al artei, un solid, prestigiu), care asociază desenul animat cu benzile colorate, cu mişcarea formelor geometrice şi cu scenele reale, filmate de. multe ori cu „aparatul ascuns”. Filmele comentează sarcastic miturile false ale societăţii americane, fragmentele colorate (pictate direct pe peliculă) adăugind accente de lirism sau de umor spiritual dialogului scenariului.

Cealaltă direcţie principală a artei americane continuă tradiţiile viziunii realiste din secolele precedente. în efervescenţa climatului artistic de după război, unii pictori, rareori uniţi în grupări guvernate de principii estetice ale creaţiei; fără îndoială, operele lor nu rămîn indiferente la mişcările

[2] ***Ibid.***

contemporane, dar sugestiile pe care le preiau sînt asimilate într-un mod cu totul specific.

Milton Avery (a cărui primă expoziţie personală a fost organizată în 1928) a rămas credincios tradiţiei îndepărtate a „şcolii de pe Hudson”, interpretînd-o din unghiul’unei sensibilităţi delicate care

**Vezi Allan Kaprow, *What Is Happening*, în „Helix”, oct. 1971, p. 2**

transfigurează peisajul, transpunîndu-1

într-o lume paşnică, de un calm covîrşitor. Stilul picturii sale provine din dorinţa de „a exprima direct şi simplu bucuria celui care trăieşte în aer curat, admirînd cîmpiile aurite de soare”[1]. Siluetele simplificate, reduse la forme bidimensionale, arbitrarul decorativ al culorii reflectă influenţa picturii lui Matisse; s-a spus că Avery a fost „şeful empiric al şcolii de la New York”, pentru că pictura lui, stenografiind impresiile lirice ale celui care pictează natura, i-au înrîurit pe Gottlieb, Rothko şi chiar pe Hofmann, teoretician al abstracţionismului. Totuşi, subiectele sale sînt întotdeauna lesne de recunoscut, oricît de schematic ar fi reprezentate contururile, oricît de disonante culorile.

Picturile new-yorkezului Edwin Dickinson au evoluat de la complexitatea formală desprinsă de la impresionişti, spre o spontaneitate mai tranşantă a contururilor. Nu se pot, însă, distinge perioade foarte clare, în arta celui pe care mulţi îl consideră, astăzi, „patriarhul picturii americane” (Dickinson s-a născut în 1891), în opera căruia „se dă lupta între avangardă şi tradiţionalism”[2]. Tabloul lui cel mai cunoscut este *Ruinele de la Daphne*, lucrat între 1943 şi 1953; într-o viziune piranesiană, el evoca detaliile unor clădiri cîndva măreţe, acum năruite, pe care creşte, nepăsătoare, iarba. Tema romantică devine un comentariu al distrugerilor provocate de cel de-al doilea război, pe care le socoteşte „deznădăjduitoare şi ireparabile”[3].

Harold Olmsted a fost una dintre figurile cele mai pitoreşti şi mai pure ale artei americane din acest secol. Arhitect, pictor, acuarelist, el a respins ispitele celebrităţii şi a trăit, ca un nou Thorcau, în singurătatea

---

1 **Cf. Barbara Frenkel, *The Poetry of Milton Avcry*, în „The Voice”, 15. X. 1960, p. 2**

2 **George *M.* Cohen, *op. cit.*, p. 218**

3 **Walter McPherson, *Edwin Dickinson*, în „Arts and Life” nr. 4/1946, p. 65**

fermei sale din apropierea oraşului Buffalo. Umbla cu bicicleta printre dealurile din preajmă, schiţînd privelişti de natură, colţuri de pădure, coturi nisipoase de rîu, case vechi, lucrînd acuarele pline de o fermecătoare spontaneitate, în care volumele sînt distribuite cu grijă şi se orînduiesc în construcţii logice, precise.

„Am fost întrebat de ce desenul şi pictura sînt atît de importante în viaţa mea şi am răspuns: pentru că ele *sînt* viaţa mea”[1].

E o senină împăcare cu lumea în aceste lucrări pe care amatorul de artă nu le descoperă decît cu mare dificultate: precum se pare, singura colecţie mai cuprinzătoare e aceea din holul unei bănci din Springville, un orăşel din apropierea fermei Olmsted; pictorul a refuzat întotdeauna să-şi vîndă operele, mai ales muzeelor.

Comentariul social al picturii lui Joseph Hirsch, formulat în caricaturi de tradiţie Goya şi Dau- mier, e preluat de la „realiştii sociali” ai primei jumătăţi a acestui secol, în vreme ce acela al lui Joshua Kuniyoshi, mai optimist, e de o limpezime adolescentină chiar şi atunci cînd abordează analiza psihologică a personajului. Mai strict circumscrisă vieţii individului (şi, în primul rînd, amintirilor din copilărie), pictura lui Walter Murch a fost numită aceea „a unui Chardin american”. Obiectele din jur, cele descoperite într-un pod plin de praf şi purtînd cu ele un parfum vechi sînt învestite cu un lirism delicat, comunică o vibraţie poetică discretă.

Cel mai des citat din grupul „pictorilor figurativi de la mijlocul secolului” este Andrew Wyeth; reproducerile după picturile lui au devenit extrem de populare, revistele de cultură, ziarele, calendarele publică de multe ori coperte inspirate de ele. Arta lui e foarte

---

1 **Din mărturiile pictorului publicate în catalogul expoziţiei organizate la Buffalo (21 febr. —8 iunie 1969), fără numerotarea paginilor**

elaborată: Wyeth desenează multe schiţe, din care le alege pe cele mai apropiate scopului propus de el, apoi pictura îi ia, după propria mărturie, luni în şir „pînă cînd ajunge să reprezinte măcar în parte ceea ce aş voi să spun”[1].

Natura din picturile lui e dezolantă, apăsătoare, oamenii par copleşiţi şi însinguraţi; realismul său moşteneşte ceva din straniul picturii lui Chirico, dar personajele nu locuiesc în oraşe mitice, printre clădiri albe, ci în mijlocul unor vaste cîmpii, sub orizontul foarte înalt.

E ciudat pentru o cultură în care se afirmă atît de frecvent idealul „creatorului complet”, capabil să se exprime „cu egală forţă de convingere cu mijloacele unor arte diverse”[2], o cultură care, printre cele dintîi în lume, a propus soluţia *designului* ca pe o posibilitate de a răspunde nevoilor complexe ale existenţei omeneşti, cît de separate rămîn cîmpurile artei, cît de specifice modalităţile de creaţie ale fiecărui domeniu artistic în parte. Andy Warhol, de pildă, se integrează în tradiţii deosebite cînd pictează imagini *pop*, cînd regizează filme şi colorează pelicula, sau cînd organizează *happeninguri*. *Ob-arlul* nu înseamnă o contopire a picturii şi a sculpturii într-o viziune artistică nouă, ci pătrunderea sculpturii, ca formă în relief, într-un cadru strict delimitat, asemănător ramei tabloului, şi renunţarea, în felul acesta, la aspiraţia fundamentală a integrării ei în spaţiu. Cînd, în primăvara lui 1972, muzeul Guggenheim din New York a deschis o expoziţie cu desenele a 13 sculptori contemporani, a fost evident că acestea nu erau opere de grafică, ci, aproape întotdeauna, schiţe foarte precise, însoţite de calcule pentru viitoarele sculpturi.

---

1 **Cf. Charles McHarold, *Andrew Wyeth*, Chicago, 1969, p.66**

2 **George Manning, *Contemporary Design*, în „American Studio”, nr. 1/1968, p. 65**

O personalitate a artei americane care se înfăţişează ca o strălucită excepţie în acest pasaj al extremei specializări, este Alexander Calder. Nu se poate reconstitui istoria sculpturii acestui secol, dar nici aceea a graficii şi a afişului, fără să se recurgă la exemplul celui care a fost numit „zeul Vulcan al Americii secolului al XX-lea”[1].

*Mobilurile* şi *stabilurile* lui, întemeiate pe calcule stricte ale gravitaţiei, rămîn mecanisme subtile, delicate, pline de poezie, care par a transcende gravitaţia şi rămîn, totuşi, ferin fixate pe suprafaţa pămîntului. Calder a interpretat lecţia *Păsărilor* lui Brâncuşi ca pe. o modalitate de a spiritualiza formele materiale, de a le da o inefabilă plutire în spaţiu. Absolvent al unui institut tehnologic (cu diplomă de inginer mecanic) şi al unei şcoli new-yorkeze de artă, Calder a construit primele mobiluri în 1932. Copaci cu ramuri delicat echilibrate, cu frunze de aluminiu şi de oţel, se balansau într-un spaţiu cilindric înalt de aproximativ 170 cm, cu un diametru de aproape doi metri, legănîndu-şi domol frunzele vopsite în galben, în roşu, în verde şi în albastru, în bătaia cea mai slabă a vîntului.

Mai tîrziu, el a construit *stabiluri,* broderii de metal, asemenea unor insecte ciudate venite din alte planete, sau ca nişte desene fantastice ale lui Klee. „Indiferent de formele pe care le iau aceste bucăţi de metal, Calder caută întotdeauna ceea ce e fundamental în viaţă şi descoperă noi frontiere spaţiale şi tehnologice”[2].

Sub influenţa lui Calder, pe de o parte, şi a fraţilor Pevsner şi Gabo (care, la data emigrării în America, lansaseră teoria

1 **Andrew Carnduff Ritchie, *Sculpture of the Twentieth Century*, New York, 1952, p. 18**

2 **George M. Cohen, *op. cit.,* p. 266**

constructivistă a „incapacităţii volumelor de a sugera spaţiul” şi a „transparenţei care trebuie să le ia locul, de vreme ce spaţiul este, prin însăşi natura lui, adîncime impenetrabilă”), pe d- altă parte, a apărut, în primii ani ai deceniului al şaptelea, gruparea numită „a constructiviştilor op”. Şefii noii şcoli .sînt Leroy Lamis şi Edward Movitz. Cel dintîi a construit cutii transparente de plexi- glas, aşezate una într-alta, astfel încît „privitorului să i se înfăţişeze infinitul într-o succesiune continuă timp-spaţiu”[1].

Movitz juxtapune bucăţi de lemn cu ape diferite, obţinînd o vibraţie ciudată; dar nici operele lui, nici acelea ale lui La mis, nu depăşesc prea mult decorativul agreabil şi nu pot evoca spaţiul şi mişcarea aşa cum o fac sculpturile lui Calder.

Fără să adere la „constructivismul *op*”, Richard Lippold creează şi el construcţii de sîrme diferit colorate şi de. vinilin, pe care se proiectează linii fine, împletite în plase delicate, dar fără să urmărească decît rezolvarea unor probleme de ritm şi de echilibru al maselor plastice. Mai complexă, arta lui José de Rivera, încearcă să transpună în imagine vizuală teoria matematicianului rus Minkovski (căruia i-a dedicat, prin 1954, şi un *Omagiu lumii lui Minkovski)* după care spaţiul şi timpul nu pot fi concepute ca mărimi separate, ci mai curînd ca o armonie universală a spaţiului, a luminii şi a materiei.

Tînărul inginer Alberto Collie pune laolaltă forme care amintesc instalaţiile de radar şi maşinăriile submarinelor atomice. Construite din aluminiu, magneziu, beriliu, titaniu, tungsten, ele sînt astfel aşezate încît să se

---

1 **Leroy Lamis, în prefaţa expoziţiei personale de la muzeul de artă din Boston, iunie—septembrie 1964, fără nu-**

**305 merotarea paginilor**

creeze un echilibru al cîmpurilor magnetice, astfel încît corpurile plutesc în spaţii, deasupra unei baze de ceramică. „Am pornit de la Brâncuşi”[1], mărturisea Collie, în vreme ce alţii îi reproşează că „magneţii, circuitele electrice, sîrmele de metale neobişnuite sînt simple jucărioare care nu creează artă”[2].

Materialele şi tehnicile tradiţionale nu sînt, însă, dispreţuite. Artişti de orientări estetice diverse s-au îndreptat, de pildă, spre sculptura în lemn, aptă—după opinia unuia dintre ei, Léonard Baskin – „să sugereze nobleţea şi frumuseţea stranie a acestei lumi”[3]. Baskin creează imagini cu o structură solidă, austere a căror înfăţişare aminteşte ceva din simbolurile unor civilizaţii primitive. Forţa lor provine din tratarea amplă a volumelor, tratate astfel încît grenul lemnului să dea vibraţie, maselor sculpturale. Louise Nevelson încearcă, la rîndu-i, să evoce o lume mai lirică în înfăţişările ei calme, amintind de artizanatul american de odinioară. Construcţii ordonate ale unor forme familiare interiorului locuinţei de odinioară a pelerinilor, vopsite în negru, argintiu şi auriu, alcătuiesc arhitecturi echilibrate în care se recunosc străvechi roate de tors, pilaştri ai baldachinelor secolului al XVII-lea, spătare de scaune, obiecte pe care artista vrea să le învestească, pe toate laolaltă, cu o inefabilă nostalgie.

Sculptura lui Gabriel Kohn e bazată tot pe meşteşugurile de altădată (îndeosebi pe cel al constructorilor de corăbii); dar formele sînt asociate în ritmuri discontinui, în geometrii neregulate care ar aspira, cu vorbele lui, „să deschidă sensul lucrurilor”[4]. Dar obiectele, sprijinite savant în puncte de echilibru

---

1 **Cf. Gary Leroy Hudson, *Collie and His „Armox* V”, in „The Boston Globe”, 23. I. 1971, p. 65**

2 **Martin Bleecker, *Spatial Absolutes*” *and Theer Jokes*, in „The Denver Post”, 4. VIII. 1972, p. 26**

3 **Cf. Wayne Craven, *Sculpture in America*, New York, 1968, p. 213**

4 **Cf. George M. Cohen, *op. cit.,* p. 273**

instabil, părînd a se mişca liber prin spaţiu sau a se nărui din clipă în clipă, codifică o lume ezoterică al cărei înţeles nu „se deschide”, aşa cum ar voi sculptorul.

Inspirate din arta decorativă a indienilor din Pacificul de Nord-Vest, formele sculpturii lui Hugh Townley, fost elev al lui Zadkine, sînt asocieri de lemne de esenţe exotice şi de oase. de balenă, aşezate în ritmuri complicate, în reliefuri, asemenea unor cristale care sugerează semne şi simboluri ale culturii indigene. Constantin Anto- novici a studiat cu Brâncuşi, căruia îi păstrează o pioasă amintire şi de la care se revendică arta lui de o poezie delicată şi, în acelaşi timp, cu o energică implantare a formelor în spaţiu.

Mai credincioasă tradiţiilor modelajului, artista de culoare Augusta Savage a sculptat portrete care aspirau, dincolo de asemănarea fizionomică, să descopere lumea lăuntrică a modelelor, alese uneori dintre copiii Harlemului sau dintre personalităţile luptei pentru emancipare a negrilor. Dedicîndu-se acestei lupte[1], artista a fost unul dintre cei mai pasionaţi promotori ai unei sculpturi care să reflecte viaţa negrilor americani.

Sculptura creată după cel de al doilea război mondial şi mai ales, în ultimul deceniu, reflectă o dramatică derută a artiştilor, solicitaţi să răspundă unei lumi bîntuite de mari îndoieli. Aşa cum se întîmpla în Europa, cu cincizeci de ani în urmă, unii artişti dau protestului forme aberante, pentru că societatea împotriva căreia protestează „a creat şi ea forme aberante”[2]. Una dintre direcţiile cele mai simptomatice ale acestei noi „anti-arte” este aceea care se autointitulează, provocator, „The Junkyard School”, „Şcoala curţii cu gunoaie”.

---

1 **Vezi Romare Bearden, Harry Henderson, *6 Black Masters of American Art,* Garden City, 1972, pp. 94 – 98**

2 **Hilton Kramer, *A Modish Revision of History*, in „New York Times”, 19 X. 1969, p. 29**

Reprezentanţii ei caută prin imensele cimitire de automobile resturi ale catastrofelor de circulaţie şi, adăugind cîteva accente de culoare violentă, creează imagini ale unei furii primitive, ale distrugerii fără speranţe. Aşa procedează, de pildă, John Chamberlain. Alţii, precum Jason Seley, sudează bare de. protecţie, le răsucesc, vrînd —totuşi —să obţină un ritm al formelor, deşi rezultatul e la fel de apăsător. Aceeaşi e şi atmosfera care se degajă din „obiectele găsite" de Richard Stankiewicz, ţevi sparte, cazane ruginite, tot felul de manete, de aparate stricate de televiziune, becuri arse. Intrucîtva mai apropiată de o sculptură narativă, imagistica lui Wilfred Zogbaum e mai îndelung lucrată' în atelier, pentru a sugera un subiect; dar efectul acestor totemuri de metal şi de piatră, al aglo-merărilor care vor să evoce scene de violenţă erotică e depresiv şi obositor.

O prelungire a „junkyardului" e şcoala „envi- ronmentului", al cărui nume poate fi înşelător. Fondatorul ei, Allan Kaprow, preia nu numai sugestiile lui Chamberlain şi ale lui Seley, ci se îndreaptă şi spre asamblajele de materiale luate la întîmplare de dadaistul german KurtSchwitters,

Bazat pe o gamă largă de culori fluorescente (mai ales pe rozuri, violeturi şi albastruri-cobalt), afişul vrea să aibă un efect hipnotic, să violenteze privirea. E foarte greu să se deosebească un autor de celălalt, într-atît de asemănătoare sînt manierele. Şi, deşi nu ştiu să se fi redactat un program al mişcării (cu excepţia unor declaraţii foarte generale), e uimitor cum se supun artiştii unor principii care pot fi regăsite în opere unite nu numai prin stil, ci şi prin subiect.

I se mai spune artă „psihedelică", aspirînd – astfel – să sugereze creaţia în stare de transă, de „eliberare a simţurilor" şi, în acelaşi timp, provocarea unei stări asemănătoare în

psihicul privitorului.

Un efect mai simptomatic al protestului împotriva unei tehnologii care nu ţine seama de valorile individului se poate urmări în dezvoltarea, în aceşti ultimi ani, a artizanatului. Opunîndu-se producţiei în serie, artiştii generaţiei mai tinere se întorc spre creaţiile, îndelung neglijate, ale indienilor americani. Ţesături, orfevrărie, mărgele, luminări de forme şi de culori dintre cele mai diverse, sculpturi în lemn, vase de lut ars, toate de o nobilă simplitate, evocă o lume capabilă încă să dea artei moderne exemplul creatorului popular de odinioară.

Dar, paralel cu operele „psihedelice" (care aparţin aşa-numitei, de unii, „contra-culturi"), cu reînvierea formelor folclorice, cu direcţiile cele mai variate ale artei moderne, continuă să se afirme tradiţiile picturii şi sculpturii americane din veacurile trecute, întemeiate — precum bine se ştie – pe interpretarea exactă a realului. Expoziţiile din 1972, de pildă, au relevat persistenţa acestei tradiţii chiar şi la artişti ai celei mai tinere generaţii.

Şi nu pare de loc exclusă posibilitatea ca, în acelaşi cadru al afirmării individului, să se provoace o reacţie în acest sens împotriva manierismului şi a produselor artistice în serie.

O concluzie definitivă ar fi, desigur prematură.

acolo unde armatele coloniştilor anglo-saxoni sau spanioli au masacrat pe vechii locuitori şi le-au nimicit cultura. Arta aceasta, care poate fi văzută în deserturile. Nevadei, într-un canion de lîngă Aspen, în Colorado, dar şi de-a lungul unei şosele din Long Island, lîngă New York, este la nivelul elementar al pămîntului, al stîncilor şi al ierbii"[1].

„încotro se îndreaptă arta americană de astăzi?" întrebarea nu e pusă, fireşte, pentru întîia dată şi răspunsul e la fel de greu cum a fost întotdeauna.

Se vorbeşte, foarte stăruitor despre „o criză a culturii contemporane din Statele Unite". Şi, ceea ce e surprinzător la prima vedere, e că reprezentanţii unor direcţii foarte diverse, uneori opuse, par a fi de acord că acest fenomen există. Dar o cercetare mai atentă scoate la iveală că fiecare înţelege prin această „criză" cîte un aspect diferit al peisajului cultural american.

Pentru unii, permanenţa unor tradiţii, pentru ceilalţi răsturnarea perspectivei (deşi, de cele mai multe ori, ea se face tot în numele „păstrării specificului american") constituie argumente la fel de puternice pentru demonstrarea crizei.

Există şi o direcţie, relativ recentă, care se autointitulează „artă a crizei morale" şi care provine din amalgamarea influenţelor *op*, a manierismului englez de la sfîrşitul secolului trecut (e semnificativ cît de populare au devenit reproducerile după Beardsley), a unor elemente ale artizanatului indian şi extrem-oriental, a unor ciudate variante ale existenţialismului. Debu- tînd în magazinele cu miros dulceag de parfu- muri asiatice, arta aceasta a pătruns în marile librării, în unele galerii de artă, dar rareori în muzee. Produs al culturii „rock" amestec de romantism, de. senzualism (explicit sau distilat în metafore de provenienţă Freud sau Jung), de violenţă, această artă a determinat, în primul rînd, o mare dezvoltare a afişului.

**[2] Mike Heizer, *The „Nitty-Gritty"*, în „The Voice", 26. VII. 1972. p. 3**

în urmă cu mai multe decenii. „Operele” sale şi ale altor membri ai şcolii, Red Grooins, Lucas Samaras, Tony Martin, sînt, de fapt, cdăi umplute cu deşeuri industriale, cu hîrtii şi cu rufe murdare; alteori, I\aprow îşi invită prietenii în cimitire, de maşini, atmosfera acestora spunînd destul, după părerea lui, despre primejdiile epocii tehnologice.

Mai apropiată de sensul cuvîntului „environ- ment” este *Sculptura minimalei*, creată de arhitectul Tony Smith, fost elev al lui Frank Lloyd Wright, şi de un grup de sculptori şi de pictori, printre care Barnett Newman, Robert Grosvenor şi David von Schlegall sînt autorii unor opere cunoscute. Artistul creează o machetă, pe care atelierele fabricilor o măresc apoi; opera e destinată parcurilor şi pieţelor din marile oraşe, aspi- rînd să se integreze în mediul ambiant şi să pună un accent de frumuseţe în peisaj. „Sculptura mea s-a născut din dragostea pentru aer curat; am socotit că formele care să-l amintească pe om şi existenţa lui zilnică sînt vrednice să fie aşezate în spaţiile noilor oraşe, în pajiştile parcurilor, pe faleze şi la răscrucile şoselelor”[1].

O tendinţă asemănătoare e aceea a *Sculpturii cinetice* al cărei reprezentant mai de seamă, George Rickey, preia influenţe de la Duchamp, de la constructivişti şi de la Calder, pentru a crea o artă în permanentă mişcare, pentru că „natura se află rareori în stare de. repaos. Ea urmează legile fundamentale ale mişcării: gravitaţia, legile lui Newton, legile transformării”[2]. Sculptura lui pare imaterială, vibrînd în vînt, iradiind o lumină calmă din sferele de vinii umplute cu aer sau din cuburile de metal.

Cîţiva sculptori tineri mai îndrăzneţi,

---

1 **Tony Smith, *Minimal Sculpture*, în „New York Times”, 15. I. 1972, p. 36**

2 **Cf. George M. Cohen, *op. cit.,* p. 279**

strînşi în jurul lui Mike Heizer, vor să dea vechii arte a „movilelor” indiene un sens nou. „Sculpturile gigantice (care nu pot fi cuprinse cu privirea decît din avion) sînt amplasate în locuri ale istoriei triburilor băştinaşe, de cele mai multe ori

## CUPRINS




**REDACTOR: IRINA IONESCU**

**TEHNOREDACTOR: ELENA DINULESCU**

**APĂRUT 1973**
**COLI DE TIPAR 13: PLANŞE TIPAR ÎNALT 24 C.Z.**
**PENTRU BIBLIOTECILE MARI 7(73);**
**C.Z. PENTRU BIBLIOTECILE MICI 7**

TIRAJ 14700 + 20 + 140
ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ „TIPARUL”
STR. FABRICA DE CHIBRITURI NR. 9—11
BUCUREŞTI, REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

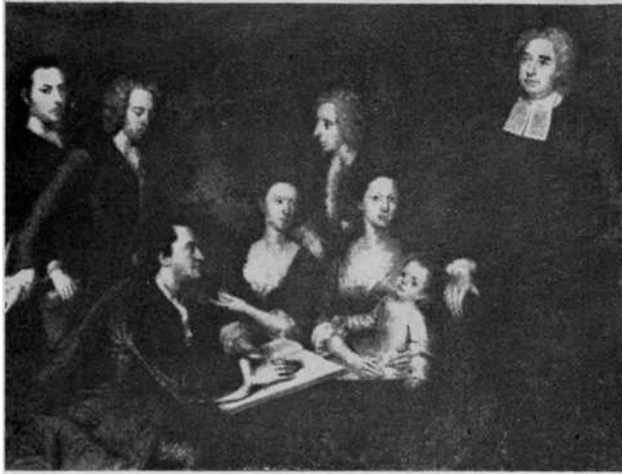
ipt

JEREMIAH THEUS,
*Isaac Motte* (?),
pe la 1740,
National Gallery
of Art,
Washington,
D.C.



>





JOHN SMIBERT,
*Episcopul Berkeley cu familia, 1729,*
**Yale University Art Gallery, New Haven, Conn.**

GUSTAVUS HESSELIUS,
*Lapowinsa*, **1735,**
**Historical Society**
**of Pennsylvania,**
**Philadelphia**



ROBERT FERE.
*Autoportret*, **1749—1750,**
**Rhode Island**
**Historical Society,**
**Providence, R. I.**





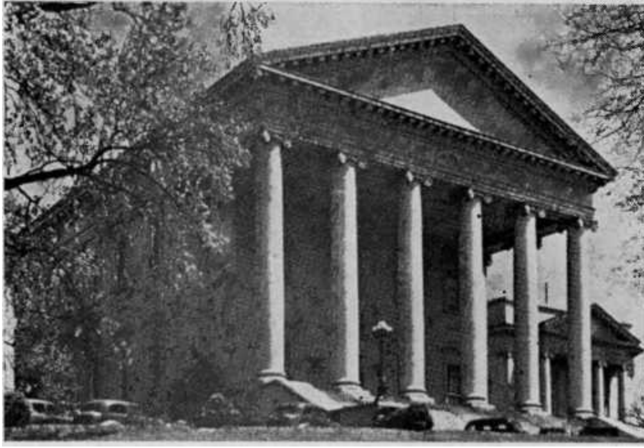


JOHN WOLLASTON,
*Dna. Samuel Gouverneur, pe la 1750,*
**The Henry Francis du Pont Winterthur Museum, Winterthur, Del.**

JOHN SINGLETON COPLEY,
***Brooks Watson si rechinul,* 1778, Museum of Fine Arts, Boston**

JOHN HESSELIUS,
*Dna. Richard Galloway, Jr., 1764,*
**Metropolitan Museum of Art**





**THOMAS JEFFERSON.**
***Capitoliul, 1789,***
**Richmond, Va. Virginia Chamber of Commerce photograph**

**CHARLES BULFINCH,**
***Capitoliul, 1802,***
**Boston, Library of Congress photograph**



THOMAS JEFFERSON,
*MonticellOy* 1770—1809.
**Albermarie Co., Va.**
**Virginia Chamber of Commerce photograph**



CHARLES
BULFINCH.
***Vechea clădire a Par lament ului y 1816,***
**Lancaster, Mass., Library of Congress photograph**

*WILLIAM RUSH*
***George W ashing ton t 1814***



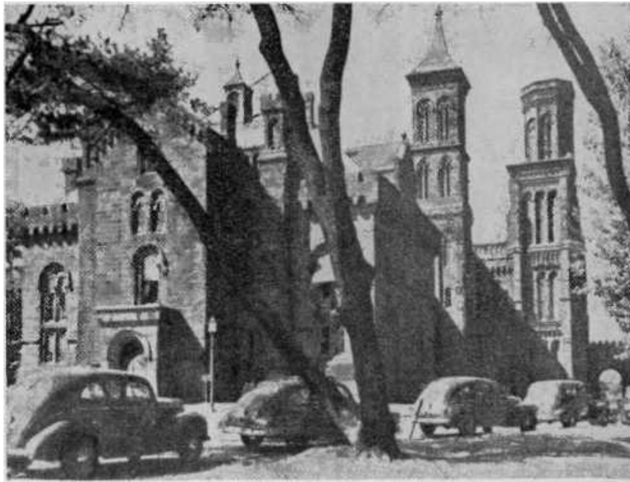


**Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Philadelphia**



ALEXANDER J. DAVIS, ***Reşedinţa Rotch*, 1845,**
**New Bedford, Mass., Wayne Andrews photograph**

JAMES RENWICK, JR.. ***Institutul Smithsonian*,**
**1846, Washington, D. C. Wayne Andrews**
**photograph**



BENJAMIN WEST, *Robert Fulton*, **1806**, **New York State Historical Association, Cooperstown, N.Y.**





*G1LBERT STUART,* ***Portretul de la Ateneu al lui George Washington 1796,*** **Museum of**

**Fine Arts, Boston**

CHARLES W. PEALE,
*Peale în muzeul lui*,
1822,
Pennsylvania
Academy
of the Fine Arts,
Philadelphia

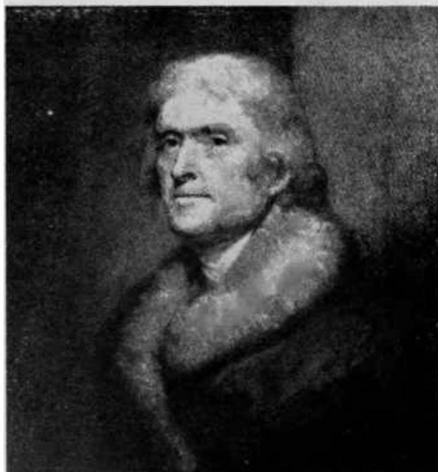




**JAMES PEALE,**
***Fructe şi legume,***
**Metropolitan Museum**
**of Art**
**RAPHAEL PEALE,**

*După baie, 1823,*
**Atkins Museum, Kansas City**





**REMBRANDT PEALE,**
***Thomas Jefferson, 1805,***
**New York Historical Society, New York**

*SAMUEL F. B. MORSE, Susan Walker Morse, muza,* ***1837,***
**Metropolitan Museum of Art**



**JOSEPH H. DAVIS,**
***James §i Sarah Tuttle,***
**New York Historical Society, New York**





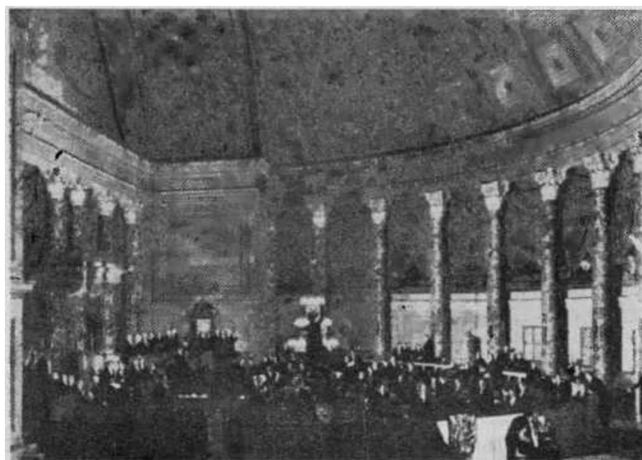
**JOHN VANDERLYN,**
***Ariadna din Naxos, 1814,***
**Pennsylvania Academy of the Fine Arts,**

**Philadelphia**



**JOHN TRUMBULL.**
***Bătălia de la Bunker's Hilly***
**1786, Yale University Art**
**Gallery,**
**New Haven, Conn.**

**SAMUEL F.B.MORSE,**
***Vechea clădire a reprezentanţilor*,**
**1823, Corcoran , Galleryjrf art,**
**Washington, D.C.**







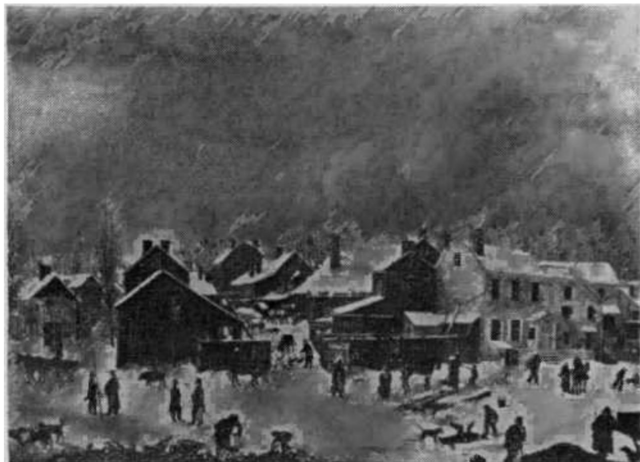
THOMAS COLE,
*Meandrâ pe fluviul Connecticut*,
**1836, Metropolitan Museum of Art**

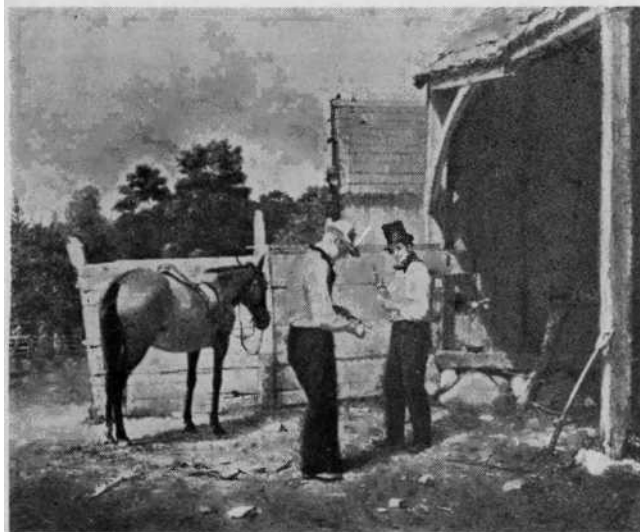
F1TZ HUGH LANE,
*Corăbii prinse în gheaţă*
*lîngă Ten Pound Island, Gloucester*, **1850**
**—1860, Museum of Fine Arts, Boston**

FRANCIS GUY,

***Peisaj de iarnă la Brooklyn*, pe la 1817 —1820, Brooklyn Museum, Brooklyn, N. Y.**

**WILLIAM S. MOUNT,**
***Tocmeală pentru un cal, 1835,***
**New York Historical Society, New York**



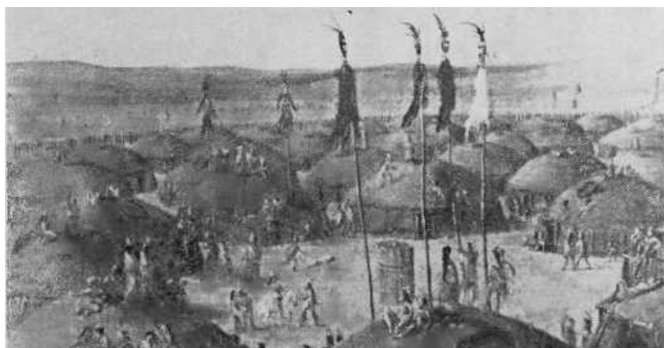


**JOHN QUIDOR,**
***întoarcerea lui Rip Van Winkle*, 1829,**
**National Gallery of Art, Washington,**
**D.C.**





DAVID GILMOR BLYTHE
*Artă contra lege*,
Brooklyn Museum,
Brooklyn, N. Y.





**GEORGE CALEB BINGHAM**
***Negustori de blănuri coborînd pe Missouri, pe la 1845, Metropolitan Museum of Art***

**GEORGE CATLIN,**
***Vedere panoramică a satului Mandati*, 1832, Smithsonian Institution, Washington, D.C.**





**ALFRED J. MILLER,**
***Fortul Laramie*, 1858—1860, University of O’Klahoma Press**

**EDWARD HICKS,**
***Regatul liniştit*, pe la 1848,**

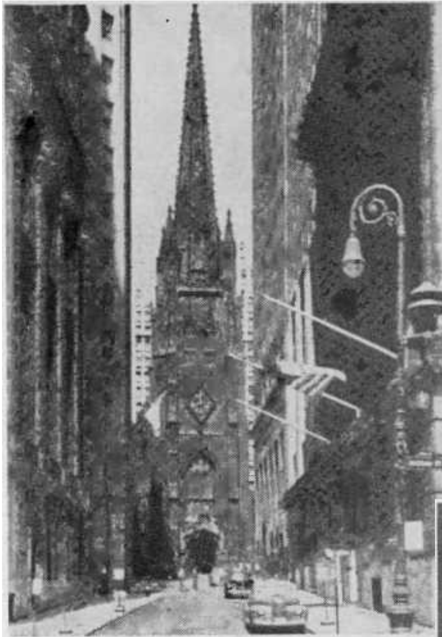
**Brooklyn Museum, Brooklyn, N. Y.**

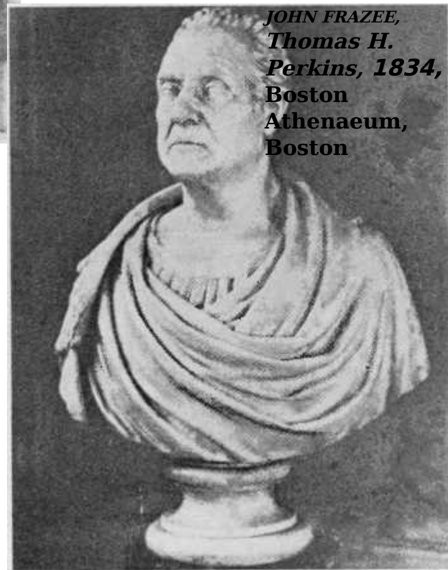


**JOHN J. AUDUBON,**

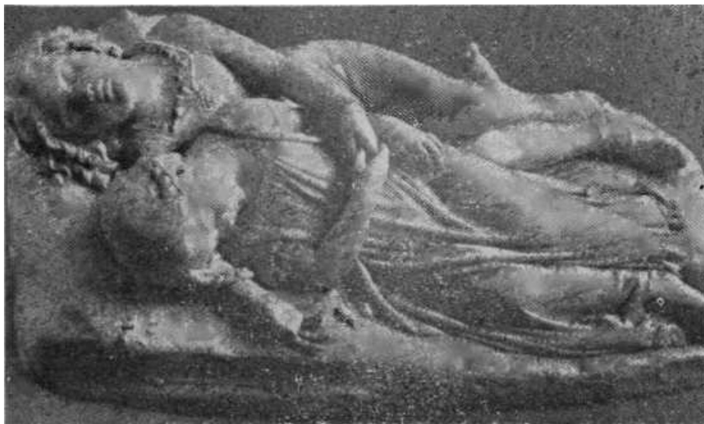
***Carolina Par roquet, 1827—1838,***
**New York Historical Society, New York**

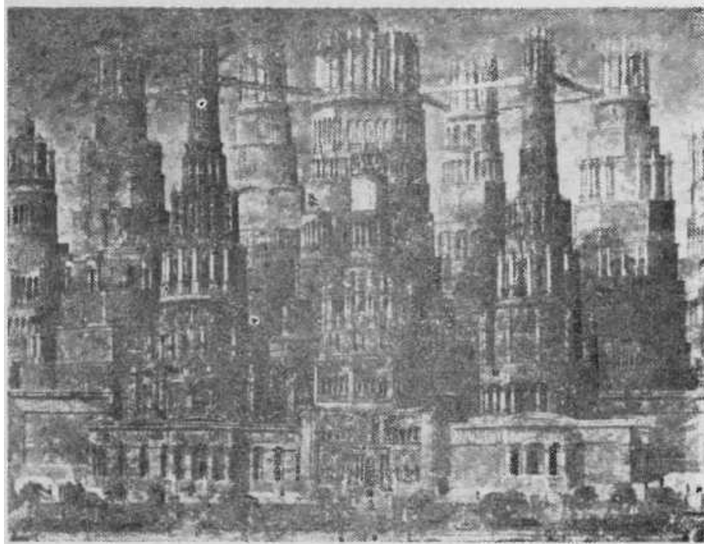
**RICHARD UPJOHN,** ***Trinity Church*, 1846,**
**New York City, Wayne Andrews photograph**





***JOHN FRAZEE,***
***Thomas H. Perkins, 1834,***
**Boston Athenaeum, Boston**





**THOMAS CRAWFORD,**
***Nevinovaţi, 1851,***
**Metropolitan Museum of Art**

**ERASMUS FIELD,**
***Monument istoric al republicii americane, pe la 1876,***
**Springfield Museum, Springfield, Mass.**

WILLIAM PAGE, ***Portretul D-nei Page*, pe la 1860, Detroit Institute of Arts, Detroit, Mich.**





WILLIAM M. HUNT,
*Autoportret*,
1866,
Museum
of Fine Arts,
Boston

THOMAS E A KINS,
*Walt Whitman*,
**1887,**
**Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Philadelphia**



J.A.McN. WHISTLE R,
*Portretul I ui Theodore Duret, 1883,*
**Metropolitan Museum of Art**



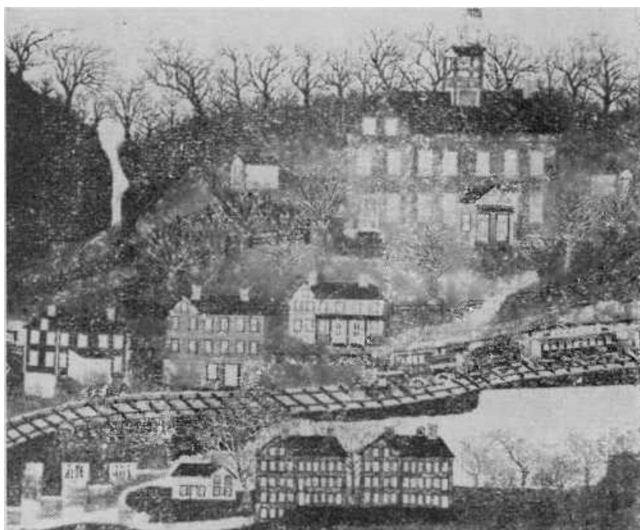


**GEORGE 1NNESS,** ***Iunie*****, 1882, Brooklyn Museum, Brooklyn, N. Y.**

**JOHN SINGER SARGENT,** ***Fiicele lui Edward Boii, 1882,*** **Museum of Fine Arts, Boston**

**ALBERT PINKHAM RYDER,** ***Siegfried şi fiicele Rinului*****, 1875—1891, National Gallery of Art, Washington, D. C.**





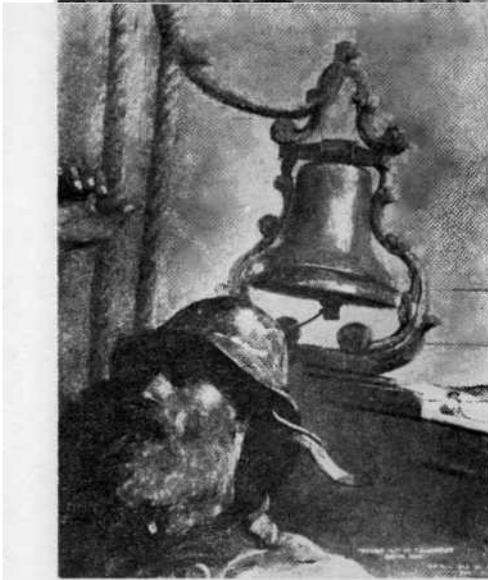


JOSEPH PICKETT,
*Valea Manchester*
1914—1918,
Museum
of Modern Art,
New York.

MARY CASSATT,
*Baia*,
pe la 1891,
The Art Institute
of Chicago,
Chicago



**WILLIAM MERRITT CHASE. *O vizită amicală, 1895,* National Gallery of Art, Washington, D. C.**



**WINSLOW HOMER, *Garda*** 1896, **Museum of Fine Arts, Boston**



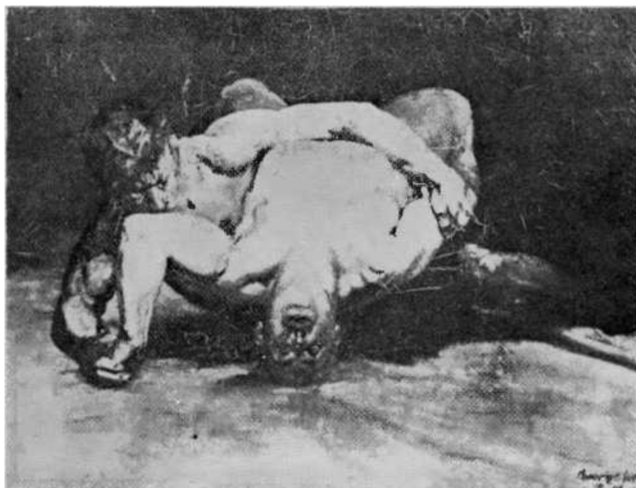
**JOHN SLOAN, *Picnic*, 1906—1907, Whitney Museum of American Art,**

**New York**



**JOHN SLOAN,**
***Fifth Avenue, 1905,***
**Whitney Museum of**
**American Art, New York**

**GEORGE LUK.S,**
***Luptătorii, 1905,***
**Museum of Fine Arts, Boston**

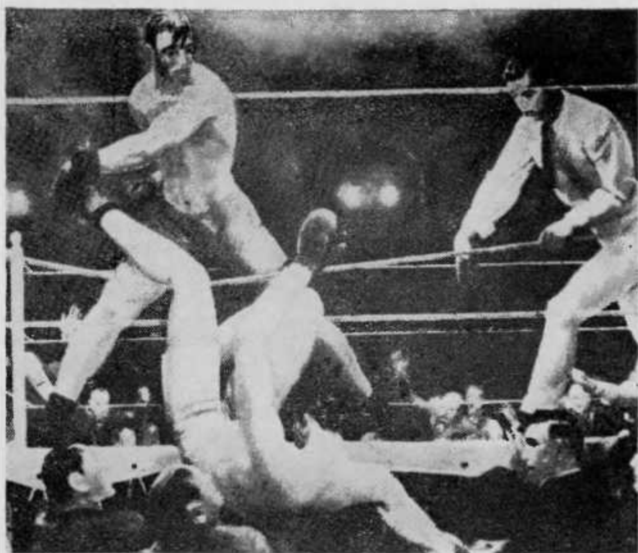




GEORGE LUKS,
*Doamna Gamley*,
1930,
Whitney Museum
of American Art,
New York

MAURICE
PRENDERGAST,
*Vară timpurie*,
1916,
Arizona State
College,
Tempe, Ariz.





GEORGE BELLOWS,
*Dempsey și Firpo*,
1924,
Whitney Museum
of American Art,
New York



MARY CASSATT,
*Tînără probînd
o rochie*,
Metropolitan
Museum of Art

**AUGUSTUS SAINT-GAUDENS**
***Monumentul Farragut,*** **1881, New York**







GUTZON BORGLUM, *Caii lui Diomede*, 1904, Newark Museum, Newark, N. J.

DANIEL CHESTER FRENCH, *Alma Mater*, 1903, Columbia University, New York

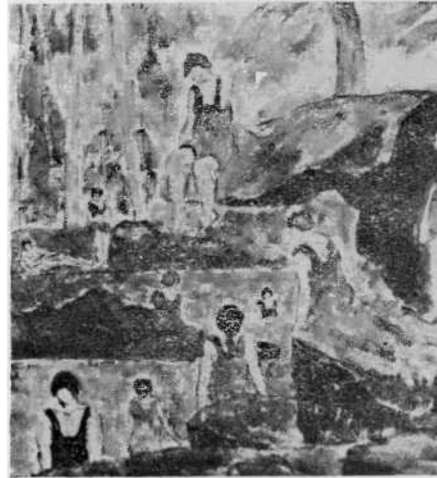
WILLIAM GLACKENS, *Nud cu mere*, 1910, The Brooklyn Museum, New York



EVERETT SHIM, *Revistă*, 1908, Whitney Museum of American Art, New York



ABRAHAM WALKOWITZ *Femei la scăldat*, 1910, ACA-Heritage Gallery, New York

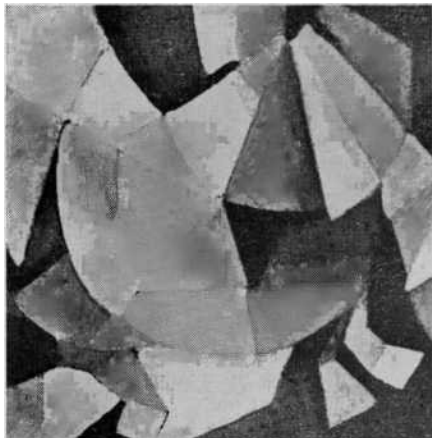




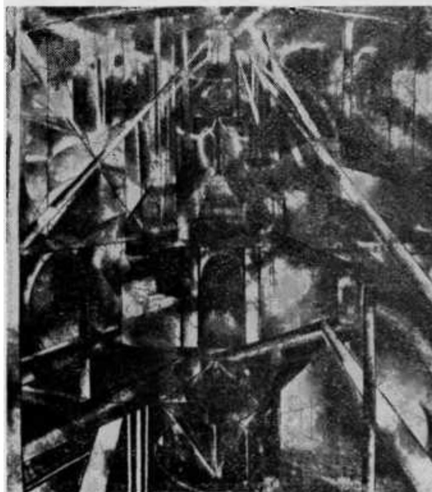


**CHARLES BURCHFIELD,**
***Amiază la sfîrşit de mai, 1917,***
**Whitney Museum of American Art, New York**

**ARTHUR B. DAVIES,**
***Inorogi y 1906,***
**Metropolitan Museum of Art, New York**



**MORGAN RUSSELL,**
***Sincronie y* 1914—1915. Colecţia Benjamin Garber, New York**



***JOSEPH STELLA,***
***Brooklyn Bridge, 1917—1918,***
**Yale University Art Gallery, New Haven Conn.**

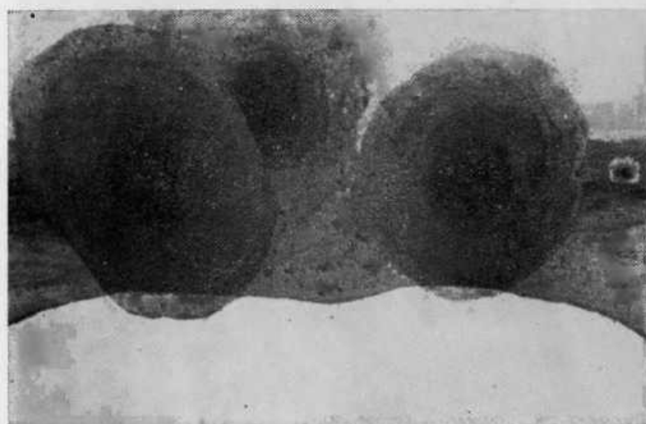


***JOSEPH STELLA,***
***Clntecul Barbadei, 1938,***
**New York**

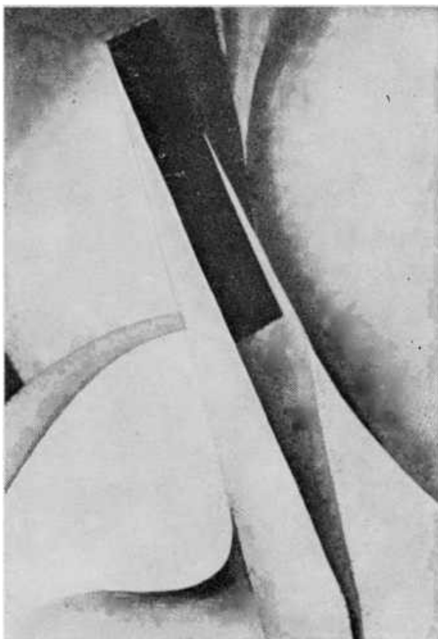
**STANTON MACDO-NALD-WRIGHT**
***Oriental. Sincronie în albastru■ verzui,***
1918,
**Whitney Museum of American Art,**





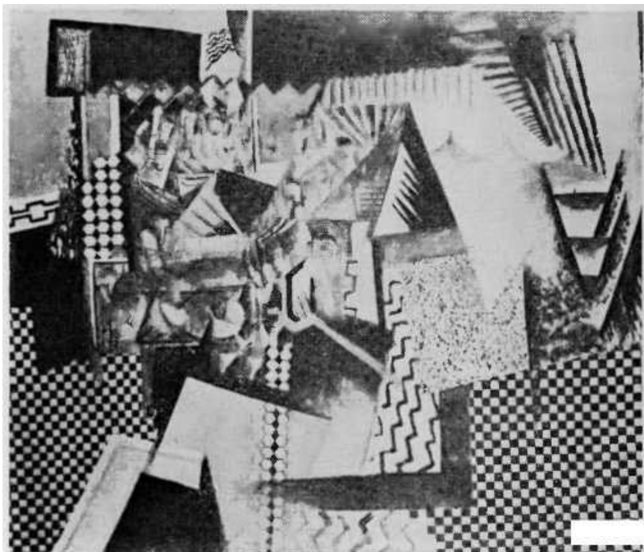


**ARTHUR DOVE,**
***M uzică sentimentală*$_t$ *1917***
**Metropolitan Museum of Art, New York**
**ARTHUR DOVE,**
***Sirene,* 1929**
**Colorado Springs Fine Arts Center**





**GEORGIA O'KEEFFE,**
***Pată neagră, nr. 2,* 1919,**
**Colecţia Irving Levick, Buffalo, N. Y.**
**MAX WEBER,**
***Ritm în spirală, 1915,***
**Colecţia Joseph H. Hirshhorn New York**

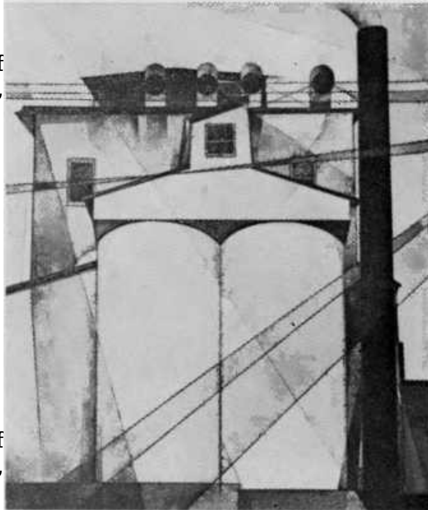


*MAX WEBER,*
***Restaurant chinezesc, 1915,***
**Whitney Museum of American Art, New York**

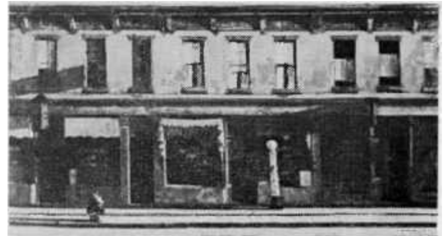


**WALT KUHN,**
***Loja,***
1926,
**Brooklyn Museum**

CHARLES DEMUTH, *Egiptul meu,* **1927, Whitney Museum of American Art, New York**



***EDWARD HOPPER, O dimineaţă de duminică,*** **1930, Whitney Museum of American Art, New York**



GRANT WOOD, ***Stone City, Iowa,*** **1930, Joslyn Art Museum, Omaha, Neb.**





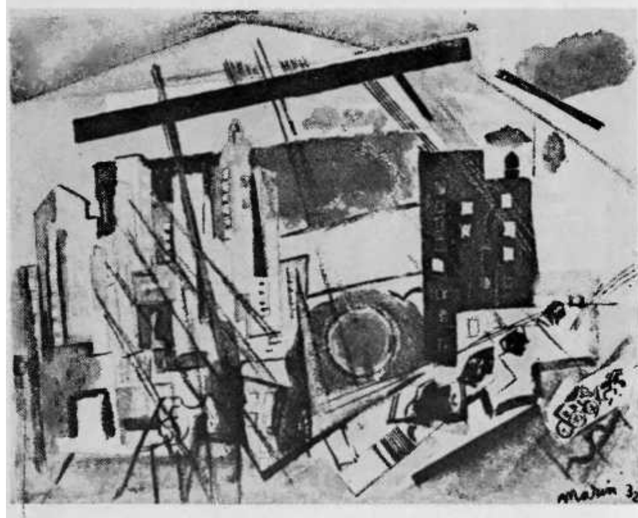
**THOMAS HART BENTON, *Scene urbane*, 1930, New School for Social Research, New York**

**ben shahn, *Pasiunea lui Sacco si Vanzeti*, 1931—1932, Whitney Museum of American Art, New York**

**Alfred MAURER, *Dublu portret*, către 1930, Whitney Museum of American Art**







Marin 32

*JOHN MARIN,*
***Brooklyn***
**CHARLES SHEELER,**
***Interior american, 1934,***
**Yale University Art Gallery, New Haven**
***Bridge,***
***Fantezie***
***1932,***
**Whitney Museum of American Art, New York**









**ELIE NADELMAN,**
***Două femei,***
**către 1934,**
**New York**

***STUART DAVIS,***
***Natură moartă hot pentru şase culori, 1940,***
**New York**

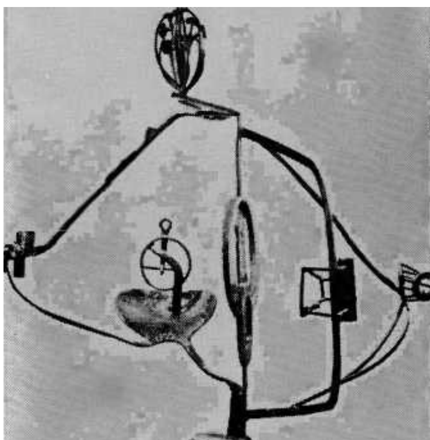
**MORRIS GRAVES,**
***Pasărea în spirit*, 1940—1941, Whitney Museum of American Art,**
**New York**

**ANDREW WYETH, *Lumea Cristinei*, 1948, Museum of Modern Art, New York**

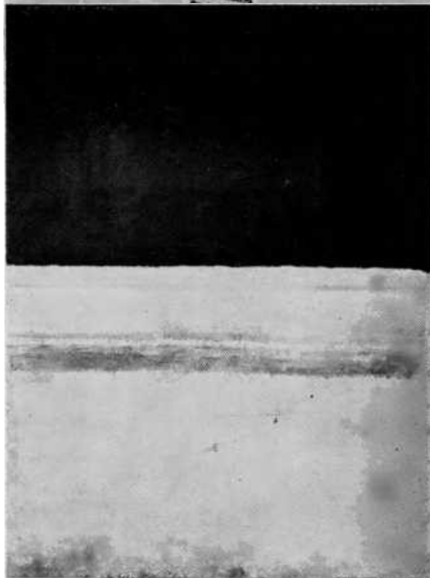


**MAX WEBER,**
***Adorarea lunii, 1944.***
**Whitney Museum *of* American Art, New York**

***DAVID SMITH.***
***Blackburn, clntecul unui fierar irlandez,*** 1950, **New York**

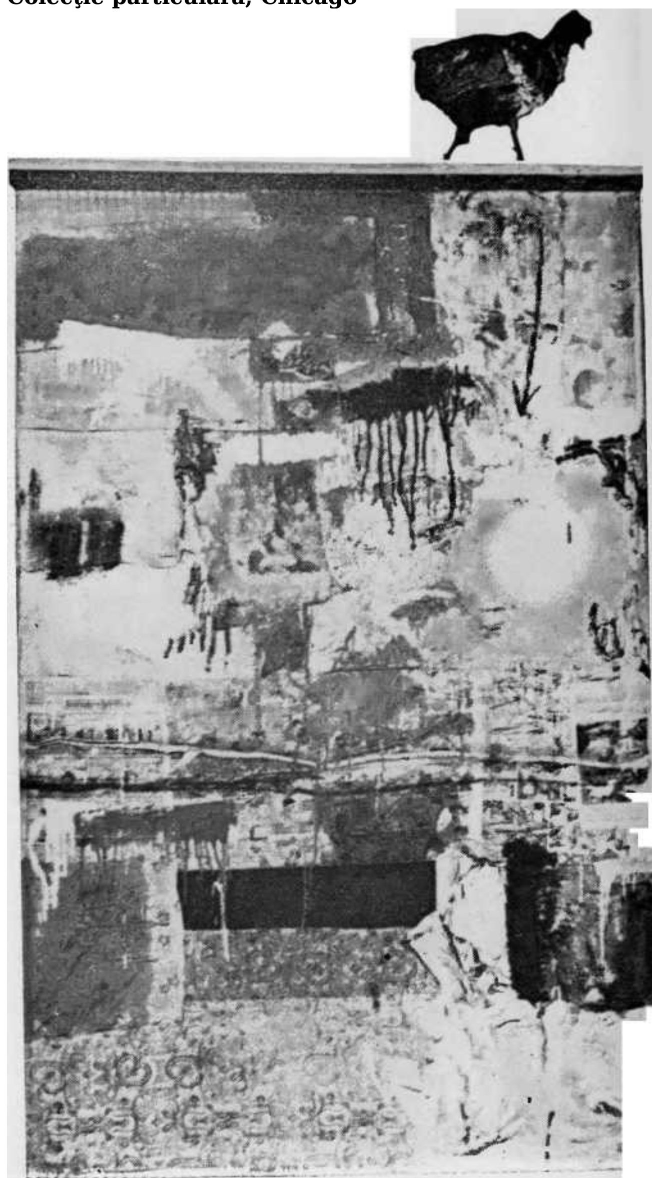


***MARK ROHTKO.***
***Negru, roz şi galben pe oranj, 1951—1952. Colecţia*** **William Rubin, New**



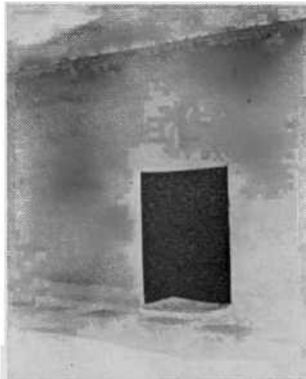
**York**

**ROBERT RAUSCHENBERG,**
***Satelit*, 1955,**
**Colecţie particulară, Chicago**





*JACKSON POLLOCK.*
***Pictură murală pe fond roşu indian, 1950,***
**Colecţia William Rubin, New York**



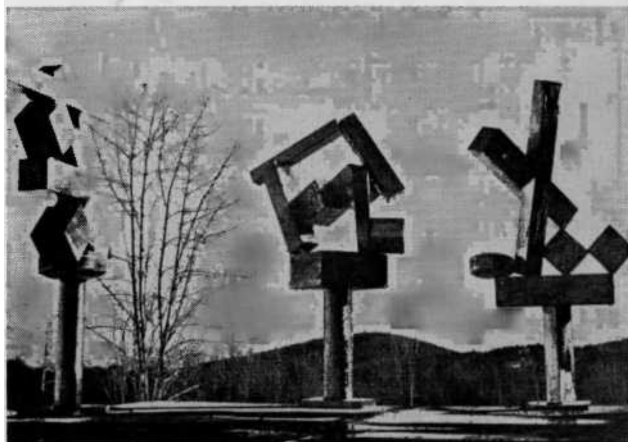
**GEORGIA O'KEEFFE,**
***Patio cu nori*,**
1956.
**Milwaukee Arts Center**




***STUART DAVIS,***
***The Paris Bit, 1959,***

**Whitney Museum of American Art, New York**



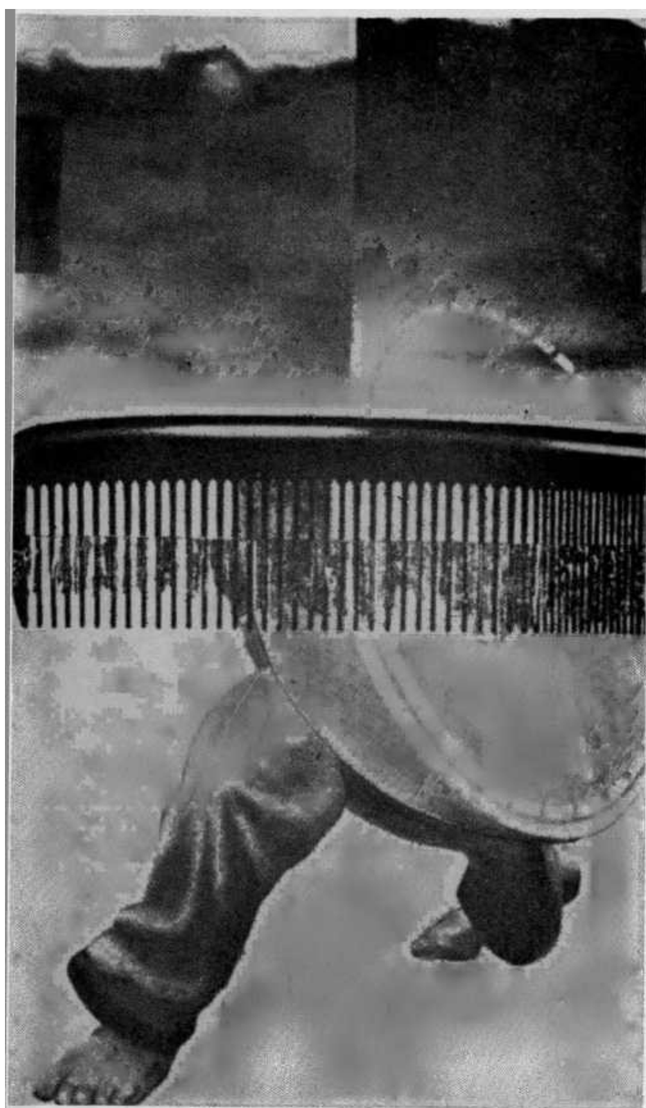


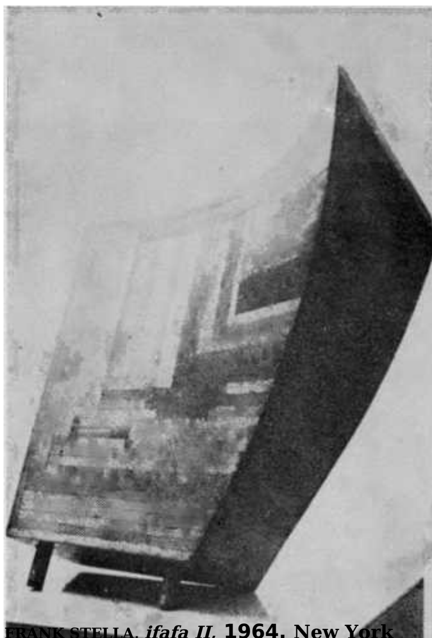
**EDWARD HOPPER,**
***Second-story sunlight, 1960,***
**Whitney Museum of American Art, New York**

**DAVID SMITH,**
***Cubi XIX*, 1964, *Cubi XVII*, 1963, *Cubi XVIII*, 1964, Malborough-Gerson Gallery. Inc. New York**

**JAMES ROSENQUIST**

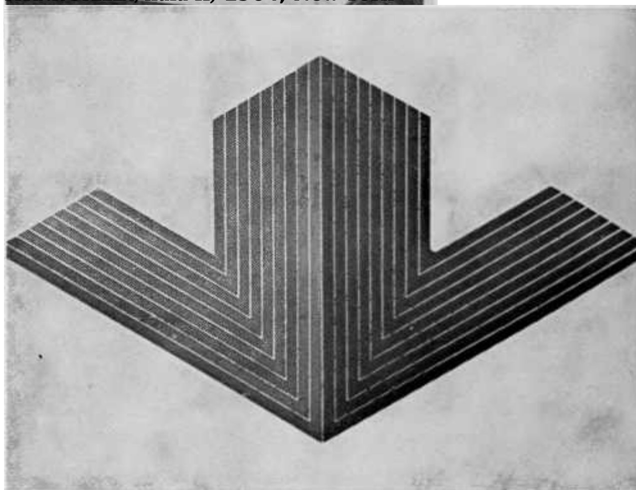
,
***Dimineaţa devreme*, 1963, New York**





GABRIEL KOHN, *Acroter*, 1960. Museum of Modem Art, New York

FRANK STELLA, *ifafa II,* 1964, New York



V"

Biblioteca de artă

9\i

y
\

■ íi

Arte şi civilizaţii

# arta americană



Lucrare de sinteza, *Arta americană* a lui Dan Grigorescu prezintă evoluţia artei americane de la arta coloniala a secolelor al XVII-lea şi al XVIII-lea, trecînd prin perioada războiului de independenţă şi a celui de secesiune, pînă în secolul al XX-lea, cu marile lui realizări mai ales în domeniul arhitecturii. Diferitele curente şi manifestări artistice sînt expuse în mod critic, scoţîndu-se în evidenţă felul în care ărta „lumii noi" a folosit mijloacele de expresie ale artei europene pentru a înfăţişa realitatea şi aspiraţiile umaniste ale poporului american.

**Lei 12,50**



[4] Perry Miller, Thomas H. Johnson, *op. cit.* p. 365

[1] *Vezi Virgil Barker, American Painting, History and Interpretation, New York, 1950, p. 45*

[1] Vezi Mather Byles, *To Mr. Smibert on the Sight of His Pictures*, în H. \V. Foote, *John Smibert*, Cambridge, 1950, pp. 54—55. Poemul a apărut într-un ziar londonez, la 14 aprilie 1730.

[6] Vezi Richard Hofstadter, *Anti-intellectualismin American life*, New York, 1963, pp. 55—145

[1] Vezi *Webster's Guide to American History*, Springfield, 1971, pp. 785-786

*[8] J.C. Furnas, The Americans', A Social History of the United States, 1587-1914, New York. 1969, p. 32l*

LCf. Wayne Craven, *Sculpture in America,* New York, 1968,' p. 109

[1] Cf. George M. Cohen, *op cit.,* p. 87

*[3] Cf.* Louis Legrand Noble, *op. cit.,* p. 169

[3] Jay Martin, *Harvests of Change*, Englewood Cliffs, 1967, p. 8

[1] *Ibid.,* p. 67

*[2] Cf. William C. Agee, Synchromism and Color Princi- in American Painting*, New York, 1965, p. 26 220

[3] E.P. Richardson, *Painting in America,*NewYork, 227 1956, p. 227

[1] Cf. Elaine de Kooning, *Stuart Davis*: *True io Life*, în „Art News”, 2/957, p. 42

*[1] Op. cit., p. 89*

[2] Deşi unele istorii ale artei americane (cea a lui Matthew Baigell, de pildă) nu îi menţionează pe „naivi”, iar altele (John I. H. Baur) le acordă numai cîteva rîn- duri.

[3] „De ce mi s-a risipit această putinţă de a fi fericit în faţa peisajului? ” (Charles Sheeler, citat în R.F. Thomson, *Art and Sincerity,* New York 1972, p. 22)

[3] Jean-Paul Sartre, *Existentialism*, New York, 1947, pp. 37—38